

Leihgeber

Céline, Aeneas, Heiner Bastian

Kicken Berlin

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Museum Folkwang, Essen

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Auer Photo Foundation, Hermance

Universitätsbibliothek Marburg –

Dr. Rolf H. Krauss-Forschungsbibliothek /

Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte –

Bildarchiv Foto Marburg

Bibliothèque de l'École nationale des Ponts et Chaussées, Marne-la-Vallée

Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie

Sammlung Dietmar Siegert

The Metropolitan Museum of Art, New York

Beaux-Arts de Paris

Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Collection Serge Kakou, Paris

Musée des Arts Décoratifs, Paris

Musée d'Orsay, Paris

Musée d'Orsay, Dépôt de la Fondation Dosne-Thiers, Paris

Musée d'Orsay, Dépôt du Mobilier National, Paris

Société française de photographie, Paris

Sammlung Mayer, Stuttgart

Staatsgalerie Stuttgart

Musée des Beaux-Arts de Troyes

Albertina, Wien

Photoinstitut Bonartes, Wien

Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Inhalt

- 6 Vorwort
- 8 Rivalität und Emanzipation.
Die Photographie und die traditionellen Bildkünste im 19. Jahrhundert
Ulrich Pohlmann
- 20 Stadt, Land, Fluss.
Malerei und Photographie *en plein air*
Dominique de Font-Réaulx
- 32 Flüchtigkeit.
Das Paris der Moderne und die Künste
Bernd Stiegler
- 42 *Taches*.
Impressionistische Fleckenmalerei und die Photographie
Matthias Krüger
- 54 Farbexperimente.
Der Wiener Camera-Club als Avantgarde
Monika Faber
- 66 Der Weg ins Museum.
Frühe Photographiesammlungen in Deutschland
Esther Ruelfs

Katalog der ausgestellten Werke
Daniel Zamani

- 74 Majestätische Weite. Himmel und Meer
- 100 Zentrum der Moderne. Paris
- 126 Schatten und Licht. Waldbilder
- 146 Alltägliche Motive. Land und Fluss
- 178 Malerische Lichtbilder. Der Piktorialismus
- 214 Die Welt in Farbe. Autochrome

- 238 Verzeichnis der ausgestellten Werke
- 246 Biographien
Miriam Leimer
- 258 Im Dialog. Photographie und Malerei 1860–1914
- 264 Glossar
Christine Rottmeier-Keß
- 270 Auswahlbibliographie
- 277 Abbildungsnachweis
- 278 Autorinnen und Autoren

Vorwort

Das 19. Jahrhundert: Beginn der westlichen Moderne: Eisenbahnverkehr, Elektrifizierung und Telegraphie hatten eine Dynamik entwickelt, die wirtschaftliche und kommunikative Globalität erzeugte. Das neue Medium der Photographie war zugleich Teil der industriellen Revolution und Beginn der modernen Wissensgesellschaft. Auf den Weltausstellungen wurde es einem internationalen Publikum vorgestellt. Die photographischen Aufnahme- und Reproduktionstechniken bedienten sowohl den zeitspezifischen panoramatischen Blick als auch den enzyklopädischen Dokumentationswillen: Die Möglichkeit, mit Photographien Sammlungen beliebiger Themengebiete anzulegen, entsprach dem neuen Bedürfnis, Wissen zugänglich zu machen und zu archivieren. Wie die umgestalteten Stadtzentren von Paris, London, Wien, Budapest oder München im Historismus der Architektur, so brachte auch das neue Medium Tradition und Moderne zusammen. Museen, Bibliotheken und Archive entstanden. Reisebeschreibungen, Vermessung und Kartierung prägten das Zeitalter. Parallel zur Soziologie entstand neben dem Gesellschaftsroman des literarischen Realismus die Sozialreportage in der Photographie. Die sich ausdifferenzierenden Naturwissenschaften beschrieben die Gegenwart: Was lag näher, als die Exaktheit der Photographie zu nutzen?

Eine neue Kunst? Sollte das neue Medium, verflochten in den Progress des Angewandten und Nützlichen, mehr als eine Hilfswissenschaft der Malerei werden können? Zum ersten Pariser Salon, auf dem auch Photographien ausgestellt wurden, schrieb Charles Baudelaire 1859 eine vernichtende Kritik. In einem fiktiven Streitgespräch ließ er einen Photographen sagen: „Ich will die Dinge so wiedergeben, wie sie sind, oder besser: wie sie wären, wenn ich nicht da wäre.“ Dagegen setzte Baudelaire die Antwort eines Malers aus der von ihm favorisierten „Gruppe der Phantasiereichen“: „Ich möchte die Dinge durch meinen Geist erleuchten und ihren Widerschein auf die anderen Geister abstrahlen.“ Damit legte Baudelaire, Vordenker und Freund der Impressionisten, den Antagonismus zwischen Maschine und Geist auf lange Sicht fest. Noch Walter Benjamins Überlegungen zum Verlust der Aura des „Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahr 1936 geht auf diese Unterscheidung zurück. Dabei wäre den Künstlern, Sammlern und Kunstkritikern, die seit den 1860er Jahren gegen die monopolisierten Ausstellungen im Salon opponierten, die massenhafte Reproduktion ihrer impressionistischen Kunstwerke vielleicht mehr als willkommen gewesen. Sie mussten sich auf neue Vertriebswege einlassen. Weil sie die eigene Wahrnehmung ins Zentrum des Interesses hoben, waren sie den Naturwissenschaften und ihren neuen Publikations- und Informationswegen näher als dem akademischen Kunstbetrieb.

Sur place: Am Beginn der Moderne in der Malerei stand das Bekenntnis zum Ortsbezug. Niemand verkaufte mehr Kunstwerke nach Amerika als Claude Monet, doch schlug er die Einladung aus, amerikanische Landschaften zu studieren. Er müsse mit Landschaften vertraut sein, um sie zu malen. Monet wie Berthe Morisot, Camille Pissarro und Pierre-Auguste Renoir arbeiteten unter freiem Himmel, um die neue Beziehung von Mensch und Natur zu thematisieren. Es entstand eine Malerei purer Gegenwart, die individuelle Reaktionen auf im Wechsel begriffene Licht- und Wetterphänomene zum Thema machte. Die Impressionisten widmeten ihre Malerei dem Augenblick. Das machte sie zu Verbündeten der Photographen. Im ehemaligen Studio des Photographen Nadar am Pariser Boulevard des Capucines zeigten sie 1874 ihre erste Gruppenausstellung. Schauspielern, Komponisten, Politikern und Schriftstellern – auch Baudelaire – waren die Räume vertraut, weil sie dort abgelichtet worden waren.

Seit ihrer Frühzeit war die Photographie mit der künstlerischen Ausbildung verbunden. Landschaftsphotos traten an die Stelle von gezeichneten Aide-Mémoires. Die frühen Photographen hatten häufig Kunst studiert. Die Ausstellung *Before Photography. Painting and the Invention of Photography* im New Yorker Museum of Modern Art machte 1981 deutlich, dass die Photographie nicht aus dem Wissenschaftskontext hervorging, sondern aus der Landschaftsmalerei von Künstlern wie John Constable und Jean-Baptiste Camille Corot. Die Erforschung des perspektivischen und subjektiven Charakters des Mediums stand seither im Fokus und ermöglichte so grundlegende Ausstellungen wie *Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie* (Frankfurt am Main und Den Haag 2012/13) und *The Impressionists and Photography* (Madrid 2019). Doch ist das Wechselspiel von Photographie und Impressionismus immer noch unzureichend erforscht.

Das neue Medium war – vergleichbar dem Gusseisen als neuem Material der Architektur – vielseitig nutzbar. Darüber hinaus bot es jedoch Freiheiten, die zur Emanzipation als künstlerisches Medium im Wettstreit mit der Malerei führten. Photographinnen und Photographen wählten die gleichen Motive wie die Impressionisten: den Wald von Fontainebleau, die Steilküste von Étretat oder die moderne Metropole Paris. Auch sie studierten die wechselnden Lichtsituationen, die Jahreszeiten und Wetterverhältnisse. Von Anfang an verfolgten sie durch Erprobung von Komposition und Perspektive, mithilfe unterschiedlicher Techniken und Materialien sowie mit Unschärfe, Dramatisierung und Montage einen künstlerischen Anspruch. Auch wer in der lokalen Kultur verwurzelt war, konnte photographisch flüchtige Momente von universaler Gültigkeit einfangen. Licht – Grundlage der Photographie – war wie das Sehen selbst gemeinsames Thema von Malerei und Photographie. Die Ausstellung *Eine neue Kunst. Photographie und Impressionismus* im Museum Barberini und im Von der Heydt-Museum beleuchtet die künstlerische Emanzipation des neuen Mediums von den 1850er Jahren zu einer autonomen Kunstform um 1900.

Das 2017 eröffnete Museum Barberini zeigt damit erstmals eine Ausstellung mit Photographien. Ausgangspunkt für dieses Thema ist die Sammlung impressionistischer und postimpressionistischer Gemälde des Museumsstifters Hasso Plattner, die seit September 2020 dauerhaft präsentiert wird und zahlreiche Anknüpfungspunkte bei Künstlerinnen und Künstlern wie Gustave Caillebotte, Claude Monet und Berthe Morisot bietet. Das Von der Heydt-Museum gehört zu jenen Häusern, die schon früh impressionistische Kunst sammelten und damit nicht nur in Deutschland, sondern in Europa Zeichen setzten. Es beherbergt eine Bürgersammlung im klassischen Sinn. Viele hochrangige Bilder von Malern wie Gustave Courbet, Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet oder Alfred Sisley gelangten bereits vor dem Ersten Weltkrieg in seinen Bestand oder befanden sich im Besitz von Wuppertaler Bürgern. Wir danken unserem Gastkurator Ulrich Pohlmann für sein dialogisches, auf unsere Sammlungen zugeschnittenes Konzept. Auch der Co-Kuratorin Helene von Saldern gilt unser herzlicher Dank. Im Von der Heydt-Museum wurde die Ausstellung wissenschaftlich betreut von Anna Baumberger.

Ein internationales Symposium, das am 1. September 2021 im Museum Barberini stattfand, bereitete den Ausstellungskatalog vor. Mit Michael Philipp und Daniel Zamani, Mitherausgebern des Kataloges, danken wir Ulrich Pohlmann, Monika Faber, Dominique de Font-Réaulx, Matthias Krüger, Esther Ruelfs und Bernd Stiegler für ihre Forschungen, die nun in gedruckter Form vorliegen. Danken möchten wir zudem Miriam Leimer für das Verfassen der Biographien, Christine Rottmeier-Keß für die Glossareinträge sowie Helene von Saldern und Marie-Louise Monrad Møller für die umsichtige Redaktion.

Unser gemeinsamer Dank gilt den Leihgebern dieser Ausstellung. Drei Institutionen haben sich besonders engagiert: das Münchner Stadtmuseum, die Société française de photographie in Paris und das Photoinstitut Bonartes in Wien. Wir danken Ulrich Pohlmann, Vincent Guyot und Monika Faber für das Vertrauen in unser Projekt. Für ihre großzügige Unterstützung mit Ikonen der Photographie danken wir auch den Privatsammlern Céline, Heiner und Aeneas Bastian, Serge Kakou, Rolf Mayer sowie Dietmar Siegert. Auch den zahlreichen weiteren Leihgebern aus Deutschland, Frankreich, Österreich, der Schweiz und den USA sind wir zu Dank verpflichtet. Das Von der Heydt-Museum kann die Ausstellung *Eine neue Kunst. Photographie und Impressionismus* aufgrund der Unterstützung durch die Dr. Werner Jackstädt-Stiftung, Wuppertal, realisieren. Dem Stiftungsvorstand sei herzlich gedankt für das Wohlwollen, mit dem er kontinuierlich die Entwicklung und das Programm des Museums begleitet.

Wir wünschen unseren Besucherinnen und Besuchern überraschende Eindrücke und Erkenntnisse bei der Entdeckung einer neuen Facette der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Ortrud Westheider
*Direktorin des Museums Barberini,
Potsdam*

Roland Mönig
*Direktor des Von der Heydt-Museums,
Wuppertal*

Rivalität und Emanzipation Die Photographie und die traditionellen Bildkünste im 19. Jahrhundert

Die Photographie und die bildenden Künste befanden sich im 19. Jahrhundert in einem produktiven Wettstreit. Die Entwicklungsgeschichte der miteinander verflochtenen Medien ließe sich auch als wechselseitiger Emanzipationsprozess bezeichnen, in dem die Photographie vorübergehend eine Akzeptanz als künstlerische Darstellungsform erlangen sollte, während die Malerei sich zu einer Neudefinition ihrer Ausdrucksformen angeregt sah.

Von Beginn an hatte die Photographie künstlerische Ambitionen. Gleichwohl ist sie im 19. Jahrhundert als ein Hybrid zwischen den Polen Wissenschaft, Technik, Industrie und Kunst zu verstehen. So waren an der Erfindung und Entwicklung der photographischen Verfahren neben Malern auch Wissenschaftler beteiligt. Auch wurden Photographien in unterschiedlichen Bereichen wie der Astronomie, Medizin, Botanik, Zoologie, Archäologie oder Kriminalistik genutzt. Die Frage, inwieweit es sich bei der Photographie um eine Kunstform handelt, wurde bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts diskutiert. Dieser Essay untersucht das Streben der Photographie, sich auf Augenhöhe mit der Malerei zu positionieren.

Ein mächtiger Rivale

Als am 19. August 1839 die Erfindung der Daguerreotypie im Pariser Institut de France bekannt gegeben wurde, trat das neue Medium der Photographie sogleich in Konkurrenz zu den bestehenden Bildformen. Exemplarisch verdichtet sich die wirtschaftliche und ästhetische Rivalität zwischen den traditionellen Künsten und der Photographie in der Karikatur *Die Daguerreotypomanie* von Théodore Maurisset (Abb. 1). Im Dezember 1839 in *La Caricature* veröffentlicht, spiegelt die Zeichnung die Auswirkungen der neuen Erfindung auf das etablierte Betriebssystem der Künste wider. Die Photographie, ein Symbol des technischen Fortschritts und der modernen Zivilisation par excellence, findet sich vereint mit Dampfkraft, Eisenbahn und Aeronautik dargestellt und ist zwischen Jahrmarktsbelustigung und prosperierender Industrie verortet. Die Folgen für die Künste veranschaulicht eine Szene, die Kupferstecher am Mietgalgen und den Träger eines Banners mit der Aufschrift „Nieder mit der Aquatinta“ wiedergibt. Die Existenznöte der Radierer, Lithographen, Kupferstecher, Portrait- und Miniaturmaler, die die Verbreitung von photographischer Kunstreproduktion und Portraïtdarstellung ausgelöst hatte, sind ein Indiz für die tiefgreifenden Veränderungen bestehender Hierarchien innerhalb der bildenden Künste.¹ Der Berufsstand der Maler, so die Botschaft auch späterer Karikaturen, befand sich in einer tiefen Krise und im Schatten eines neuen mächtigen Rivalen, der Photographie. Die Konkurrenz zwischen Portraïtmalern und -photographen schien um 1860 mit der massenhaften Verbreitung der Visitenkartenaufnahmen zu eskalieren. In Carl Tetzels Holzstich *Photographie und Portraït-malerei* von 1865 kontrastieren die wohlhabenden Portraïtphotographen mit einem verarmten, verwahrlosten Malerproletariat (Abb. 3). Während die einen bei guter Auftragslage in weiträumigen Dachateliers residierten, hausten die anderen, ähnlich wie in dem Gemälde *Der arme Poet* von Carl Spitzweg (1839, Neue Pinakothek, München), in einer düsteren Dachbodenkammer.

Ein anerkanntes Hilfsmittel

Im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung der Portraïtproduktion wurden in den 1860er Jahren zwei Bildverfahren populär, die auf der Photographie basierten und zur Malerei und Skulptur in Konkurrenz traten. Neben der *photosculpture* war ab 1865 die sogenannte *photopeinture* en vogue. Letztere basierte auf der Vergrößerung eines Negativs oder Dias, das mithilfe einer Solarkamera auf Photopapier oder auf eine mit lichtempfindlicher Emulsion präparierte Leinwand projiziert wurde.² In Frankreich erwarb der Photograph André Eugène Adolphe Disdéri das Patent an dem Verfahren. Die für diesen Zweck bei Disdéri angestellten Maler zeichneten die Konturen des projizierten Bildes auf der Leinwand nach und kopierten diese mit „mathematischer Genauigkeit“, wie es in einem Bericht in *Le Figaro* hieß. Deren Arbeit fiel offensichtlich so überzeugend aus, dass Disdéri schon bald mit Portraits von Prominenten wie Prinz Jérôme Napoléon, einem Neffen Kaiser Napoleons, oder dem Komponisten Gioachino Rossini erfolgreich werben konnte. Die Technik der *photopeinture* galt als kostengünstig und effizient, da sie die Dauer der Portraïtsitzungen erheblich reduzierte. Von dieser Praxis zeugt eine Karikatur von Cham (Amédée de Noé), die Disdéri inmitten seiner Arbeiten im Pariser Atelier am Boulevard des Italiens zeigt (Abb. 2).³ Außer für Bildnisse kam das Verfahren bei Repliken von Gemälden⁴ und Genredarstellungen, später auch für Landschaften und andere Motive zum Einsatz.⁵ Beispiele waren auf den Pariser



1



2

1 Théodore Maurisset:
Die Daguerreotypomanie, Paris 1839,
in: *La Caricature*, Dezember 1839

2 Cham (Amédée de Noé):
Karikatur des Portraits „grandeur nature“
von Disdéri, 1861,
in: ders.: *Choses et autres*, Paris um 1861, o. S.

3 Carl Tetzl:
Photographie und Portraitmalerei, 1865,
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie



3

Weltausstellungen von 1867 und 1878 zu sehen. Offensichtlich gehörte die *photopeinture* damals in zahlreichen Malerateliers zur gängigen Praxis. Das Journal *La Nature* berichtete 1884, dass „auf diese Art die Photographie noch immer dem Maler erhebliche Dienste leisten, jedoch ihm hinsichtlich der freien Entwicklung seiner gleichsam poetischen Ideen den freiesten Spielraum lassen“ werde.⁶

Der französische Schriftsteller und Karikaturist Albert Robida, Autor mehrerer Science-Fiction-Romane, in denen er die Auswirkungen des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts auf das Alltagsleben als dystopische Vision imaginierte, sah die kommende Entwicklung der modernen Malerei in Abhängigkeit von den neuesten photographischen Verfahren. In seinem 1883 erschienenen Zukunftsroman *Le Vingtième Siècle* schilderte er einen Besuch im Musée du Louvre. Neben den Malern waren auch *photopeintres* mit von der Partie, um mit ihren Kameras perfekte Kopien der Gemälde zu erstellen (Abb. 5). Die *photopeinture* als Höhe- bzw. Endpunkt einer mechanistischen Bildproduktion, einer mechanischen Dienstbarmachung der Photographie für den künstlerischen Werkprozess, erbrachte kaum innovative Ergebnisse und schuf mitnichten eine neue Malerei. Ihre Akzeptanz war allerdings ein Indiz für die Legitimität einer künstlerischen Praxis, in der das Medium Photographie mit großer Selbstverständlichkeit als Hilfsmittel genutzt wurde. Viele Maler und Bildhauer waren der Empfehlung des französischen Historienmalers Paul Delaroche aus dem Jahr 1839 gefolgt, Archive mit photographischen Vorlagen anzulegen. Diese fand nicht nur in den Ateliers der freien Künstler, sondern auch in den europäischen Ausbildungsstätten der Kunst und des Kunstgewerbes Resonanz.

Davon zeugen noch heute umfangreiche Photobestände in der Pariser École des Beaux-Arts und in den Kunstakademien in Berlin, Frankfurt am Main, Wien, Budapest oder Sankt Petersburg, wo Abertausende Photographien im Lehrbetrieb verwendet wurden. In den Unterrichtsklassen zur Historienmalerei fand das Medium ebenso Eingang wie in der Portrait-, Landschafts- und Tierdarstellung, beim Aktstudium oder der Architekturzeichnung. Besonderer Wertschätzung erfreuten sich die *études d'après nature* (Studien nach der Natur) als Vorlagen. Sie waren „nach dem Leben aufgenommen“, wie häufig als Aufdruck auf den Kartons zu lesen war, und gewährten einen „nicht zu berechnenden Vortheil [...] dem Maler und Bildhauer, wo es gilt, zeitraubende Studien nach der Natur zu machen!“⁷ Kompositionen im Stil der *paysage intime* oder des romantischen „Erdlebenbildes“ zählten ebenso dazu wie Baum- und Pflanzenstudien, allesamt Muster, die Malern als Inspiration und Korrektiv dienten. Nach vorherrschender Meinung repräsentierten diese Aufnahmen wegen ihrer Detailgenauigkeit eine authentische Wiedergabe der Natur. Als eigenständige Kunstwerke wurden die Photographien jedoch nur selten wahrgenommen. Dies zeigte sich auch bei zeitgenössischen Auktionen von Künstlernachlässen, bei denen Photographien ohne nähere Bezeichnung als wenig wertvolles Gut deklariert wurden.

Inspirierende Rivalität

Angesichts des öffentlichen Status und Habitus von Photographen im 19. Jahrhundert gilt festzuhalten, dass diejenigen, die eine künstlerische Ausbildung genossen hatten, nur eine kleine Minderheit repräsentierten. Etwa zwanzig Prozent hatten eine entsprechende Laufbahn vorzuweisen.⁸ Anders verhielt es sich bei den führenden Akteuren in Frankreich und in den angelsächsischen Ländern, wo die öffentliche Wahrnehmung der Photographie als Kunst ausgeprägter war als auf dem restlichen Kontinent. In den 1850er Jahren war analog zum *artiste peintre* vom *artiste photographe* und *photographe amateur* oder auch vom *peintre photographe* die Rede. Letztere Bezeichnung verwies neben einer künstlerischen Ausbildung auf eine zeitgleiche Ausübung beider Metiers, der Malerei und Photographie.⁹

Zu den erfolgreichsten Photographen, deren Arbeiten im Kunstkontext in der französischen Tages- und Wochenpresse diskutiert wurden, zählten so konträre Persönlichkeiten wie Gustave Le Gray und André Eugène Adolphe Disdéri. Ihre Ateliers galten als touristische Attraktionen und waren Treffpunkte für eine wohlhabende Klientel aus Bürgertum und Hochadel, die sich als gesellschaftliche Elite des Zweiten Kaiserreichs in diesen Räumen wie zu Hause fühlen konnte. Ansichten ihrer Etablissements zirkulierten in der Bildpresse. Ein Vergleich mit Pariser Künstlerateliers, die ebenfalls als Holzstiche in *L'Illustration* erschienen, offenbart erhebliche Unterschiede. Studios berühmter Künstler waren über ihre Funktion als Produktionsstätte hinaus auch öffentlich zugängliche Schau-



91 Robert Collett
Seerosen im Regen, aus dem Album
Norwegische Motive, 1897







Malerische Lichtbilder Der Piktorialismus

Daniel Zamani





Pierre-Auguste Renoir
Verschattete Allee, 1872
Öl auf Leinwand
Sammlung Hasso Plattner

94 Hugo Henneberg
Buchenwald im Herbst, 1898

Noch am Ende des 19. Jahrhunderts war der Kunstwert der Photographie umstritten. Zahlreiche Kritiker vertraten einen ähnlich polemischen Standpunkt wie der Schriftsteller Charles Baudelaire, der das neue Medium als „Todfeind der Malerei“ denunziert hatte.¹ Während Malerei als wahre Kunst neben der Wiedergabe der Realität auch auf die Kommunikation von Ausdruck, Gefühl und individuellem Temperament abziele – so ein gängiger Topos –, handele es sich bei Photographien um ein lebloses Abbild der Wirklichkeit.

Die Aufwertung der Photographie als eine der Malerei ebenbürtige ästhetische Ausdrucksform war das Anliegen des Piktoralismus – einer internationalen Strömung der Kunstphotographie, deren Blütezeit von den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg reichte.² Ein wichtiger Impulsgeber war der britische Photograph Henry Peach Robinson. In seinem 1869 veröffentlichten Buch *Pictorial Effect in Photography* präsentierte er die Photographie als eine Erweiterung der bildenden Künste und empfahl Gemälde des 18. und 19. Jahrhunderts als Inspirationsquelle für die Komposition von Lichtbildern. Darüber hinaus propagierte er die kunstvolle Inszenierung von Figuren in Landschaftsdarstellungen – eine theatralische Komponente, die auch in seinen Aufnahmen zum Tragen kam (vgl. Kat. 78). Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt war Peter Henry Emersons 1889 erschienenes Handbuch *Naturalistic Photography for Students of the Art*, in dem er Fragen von Lichtstreuung und Konturschärfe in den Vordergrund stellte. Laut Emerson waren Lichtbilder der Malerei gleichwertige Produkte, wobei er sich als Photograph wie viele seiner Zeitgenossen am Vorbild des Impressionismus orientierte (vgl. Kat. 90).

Viele Piktoralisten waren passionierte Amateurphotographen, die gemeinsam strategisch einen der Malerei vergleichbaren Apparat an institutionellen Strukturen aufbauen wollten. Neben der photographischen Arbeit taten sie sich durch Ausstellungen, kritische Rezensionen und kunsttheoretische Publikationen hervor – oder suchten gezielt die Möglichkeit, ihre Arbeiten gleichberechtigt neben Werken der zeitgenössischen Malerei zu präsentieren. In Europa und den USA entstanden zahlreiche neue Photographievereine, die oft aus Abspaltungen von zuvor etablierten Organisationen hervorgingen und sich als künstlerische Avantgarde von deren Fokus auf technische und kommerzielle Fragen abgrenzen wollten – darunter der Photo-Club de Paris (gegr. 1888), die Brotherhood of the Linked Ring in London (gegr. 1892), der Wiener Camera-Club (gegr. 1887) oder die 1902 von Alfred Stieglitz, Frank Eugene und Edward Steichen ins Leben gerufene Photo-Secession in New York.

Mit der Kodak-Kamera, die ab 1888 mit dem eingängigen Slogan „You press the button, we do the rest“ vermarktet wurde, war die Photographie praktisch über Nacht einer breiten Schicht an Konsumenten kostengünstig und einfach zugänglich geworden. Die Piktoralisten grenzten sich von dem neuen Phänomen der Massenphotographie auf vielfältige Weise ab. Für ihre Lichtbilder bevorzugten sie technisch anspruchsvolle Edeldruckverfahren und manipulierten die Abzüge oft auf aufwendige Art. Für viele Kunstphotographen war das Negativ nicht das Produkt, sondern der Ausgangspunkt des Arbeitsprozesses, wobei die Umgestaltung des Positivs den Kunstwert der Photographie als nicht reproduzierbares Unikat garantieren sollte. Auch die oft beachtlichen Formate sowie die selbst hergestellten Arbeitsmaterialien und hochwertigen Bildträger zielten auf die Aufwertung des jungen Mediums ab. Viele Piktoralisten bevorzugten darüber hinaus kunstfertig gearbeitete Rahmen für die Präsentation ihrer Arbeiten.

Neben technisch anspruchsvollen und zeitaufwendigen Herstellungsverfahren spielten auch die Lichtführung und der Umgang mit Konturen eine Rolle. Viele Kunstphotographen maßen dem von Emerson propagierten Effekt der „künstlerischen Unschärfe“ besondere Bedeutung bei – ein Kennzeichen, das auf den Einfluss der impressionistischen Ästhetik verweist. War die Dokumentarphotographie mit klaren Konturen und Detailschärfe assoziiert, so bevorzugten die Piktorialisten eine diffuse Lichtstreuung und verschwommene Formwiedergabe. Entsprechend wählten sie Motive, die für solche visuellen Effekte geeignet waren. Mit Darstellungen von mit Dunst- und Nebelschleiern umspielten Wasseroberflächen, hoch aufsteigenden Dampfwolken oder farbigen Schlagschatten auf schneebedeckten Waldböden gingen sie Sujets nach, die eng mit der Freilichtmalerei der Impressionisten assoziiert waren (Kat. 97–99, 104, 106–109, 122, 123). In ihre Stillleben integrierten sie häufig ein Arrangement gläserner Gegenstände, die das Licht brechen und ein komplexes Spiel mit Reflexionen sowie fein abgestuften Hell-Dunkel-Effekten erlauben (Kat. 125–128).

Zu den einflussreichsten Wortführern des Piktorialismus gehörte der französische Photograph Constant Puyo.³ Neben regelmäßigen Beiträgen zur Zeitschrift des Photo-Club de Paris veröffentlichte er 1896 das Buch *Notes sur la photographie artistique*, in dessen Zentrum die Anerkennung der Photographie als autonome Kunstform stand. Für viele seiner Aufnahmen verwendete Puyo sogenannte Weichzeichner als Spezialobjektive, um eine unscharfe, ‚impressionistische‘ Bildwirkung zu erzielen. In seinem Werk *Zwei Frauen im Feld* (Kat. 67) dient eine im Schatten gelegene Baumgruppe rechts als Repoussoir. Zwei elegant gekleidete Spaziergängerinnen animieren die Landschaft. Mit der formalen Eingliederung des Menschen in die Natur erinnert die Photographie an die in Argenteuil und Giverny entstandenen Feld- und Wiesenbilder Monets (vgl. Abb. S. 146). Die diffuse Lichtstreuung verleiht der Komposition eine träumerische Grundstimmung, in der sich Affinitäten zu den Bildfindungen des Symbolismus offenbaren. Alfred Stieglitz stellte Puyos Arbeiten in der US-amerikanischen Photographiezeitschrift *Camera Work* vor und zeigte 1906 ausgewählte Werke in seiner New Yorker Galerie 291, die er im Vorjahr mit Edward Steichen gegründet hatte.

Bei dem im Piktorialismus oft angewandten Gummidruck verlieh allein das Kolorit den Arbeiten eine dezidiert ‚malerische‘ Wirkung. Während es sich beim Autochromeverfahren um eine mechanische Reproduktion natürlicher Farben handelt, wird die Tönung der Gummidrucke durch die Wahl von Pigmenten bestimmt, die der Emulsion aus Gummiarabikum und Chromatsalzen beigemischt werden und an den belichteten Stellen verhärten. Heinrich Kühn, der zu den prominentesten Mitgliedern des Wiener Camera-Clubs zählte, fertigte oft umfangreiche Werkreihen um ein und dasselbe Motiv an, wobei er auch die Tönung experimentell variierte.⁴ Als Ensemble betrachtet erwecken die Photographien den Eindruck, die dargestellten Landschaften seien bei unterschiedlichen Lichtstimmungen und Witterungsverhältnissen festgehalten worden und erinnern damit an die Serienbilder Claude Monets (Kat. 111, 112, 116–119). Wie seine Kollegen Hugo Henneberg und Hans Watzek arbeitete auch Kühn oft mit dem mehrschichtigen Gummidruck, der ein Zusammenspiel unterschiedlichster Tonwerte möglich macht (vgl. Kat. 94, 103, 110, 126). Galt die freie Farbgestaltung lange Zeit als ein Privileg der Malerei, so suchten die Piktorialisten auch dieses Ausdrucksmittel für die ästhetischen Ziele der Kunstphotographie dienstbar zu machen.

¹ Zu Baudelaires Angriff auf die Photographie siehe Raser 2015.

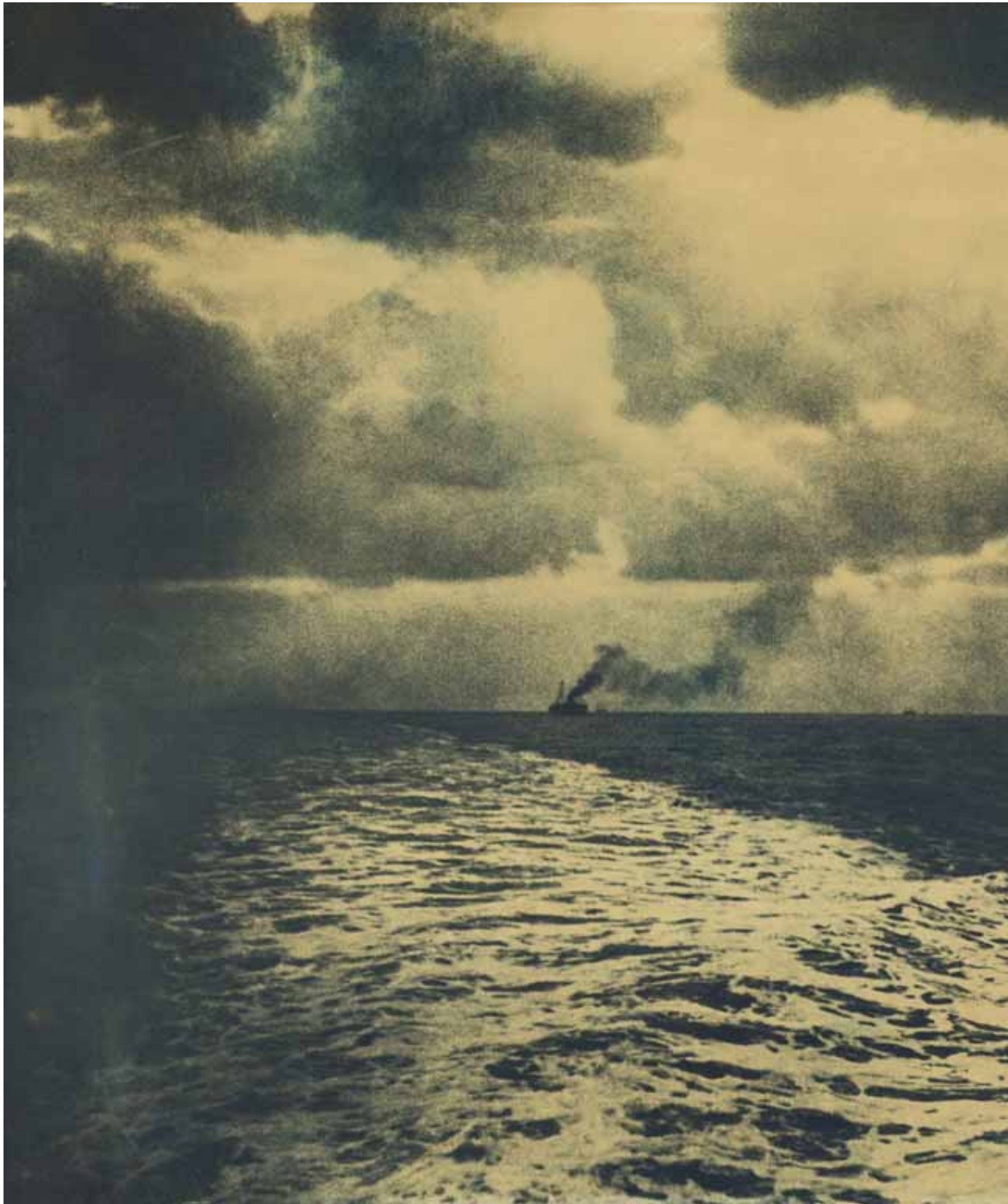
³ Zu Puyo siehe Brest 2008.

² Das englisch Wort *pictorial* bedeutet „bildhaft“, „malerisch“ oder „aussehend wie ein Gemälde“. Zum Piktorialismus siehe Rennes 2005, Berlin 2008, Vancouver 2008, Konstanz 2011 und Chalon-sur-Saône 2018.

⁴ Zu Kühn siehe Wien 2010.







97 Heinrich Beck
Kielwasser, 1903





98 Constant Puyo
*Wellen und Segelboote am
 Horizont bei Penmarc'h in der
 Bretagne, um 1902–1914*

99 Constant Puyo
*Raddampfer im Golf von
 Neapel, um 1903*





101 Viktor Knollmüller
Landschaft mit Weiher, um 1904

102 Edward Steichen
Der Teich, Abend, Milwaukee, 1902





