

Meisterwerke

im J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFIEN



Meisterwerke
im J. Paul Getty Museum
FOTOGRAFIEN



Meisterwerke

im J. Paul Getty Museum

FOTOGRAFIEN

Los Angeles
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispiz:

JULIA MARGARET CAMERON

England (geboren in Indien),

1815–1879

Das Flüstern der Muse / Porträt

G. F. Watts' [Detail], April 1865

Albuminpapier-Abzug

84.XZ.186.96 (vgl. Nr. 7)

Das J. Paul Getty Museum dankt den
Rechteinhaber für die freundliche
Freigabe der folgenden Fotografien:

Nr. 31 © Aperture Foundation

Nr. 32 © 1981 Arizona Board of
Regents, Center for Photography

Nr. 34 © Man Ray Trust ARS-
ADAGP

Nr. 36 © Albert Renger-Patzsch
Archiv / Ann u. Jürgen Wilde,
Zülpich / Artists Rights Society
(ARS), New York

Nr. 37 © Estate of László Moholy-
Nagy / Artists Rights Society
(ARS), New York

Nr. 39 © Estate of T. Lux Feininger

Nr. 41 © Colette Urbajtel / Archivo
Manuel Álvarez Bravo, SC

Nr. 43 © Estate of André Kertész

Nr. 44 © Willard and Barbara Morgan
Archives

Nr. 46 © International Center of
Photography

Nr. 47 © Estate of Lisette Model

Nr. 48 © Estate of Josef Sudek

Nr. 49 © Frederick Sommer

Nr. 50 © Estate of Edmund Teske

Am J. Paul Getty Museum:

Christopher Hudson, *Herausgeber*

Mark Greenberg, *Chefredakteur*

Mollie Holtman, *Redakteurin*

Stacy Miyagawa, *Herstellungskoordinatorin*

Charles Passela, *Fotograf*

Ellen Rosenbery, *Fotograf(in) (Daguerreotypien)*

Texte von Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller,
Anne Lyden, John McIntyre, Weston Naef und Katherine Ware

Gestaltung und Produktion: Thames and Hudson, London,
in Zusammenarbeit mit dem J. Paul Getty Museum

Übersetzung aus dem Englischen von Claudia Wegener

Deutsche Übersetzung © 1999 Thames and Hudson

© 1999 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-523-4

Farbproduktionen von Articolor, Verona, Italien

Gedruckt und gebunden in Singapur von C.S. Graphics

INHALT

GELEITWORT	7
NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT	8
ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT	64
VERZEICHNIS DER KÜNSTLER	128

This page intentionally left blank

GELEITWORT

Zu einem Zeitpunkt, da wir uns auf das Ende des 20. und den Anfang des 21. Jahrhunderts vorbereiten, ist es an der Zeit, einen Überblick der Fotografien des J. Paul Getty Museums zu veröffentlichen und damit die einzige Kunstform in unserer Sammlung zu feiern, die das Leben der Gegenwart darstellt.

Die Fotografie hielt 1984 ihren Einzug im Getty Museum, als der Vorstand in den Ankauf einer Anzahl vollständiger und bedeutender Privatsammlungen einwilligte; dies waren unter anderem die Sammlungen von Samuel Wagstaff, Volker Kahmen und Georg Heusch sowie von Bruno Bischofberger. Wesentliche Anteile von drei weiteren Sammlungen – im Besitz von Arnold Crane, André und Marie-Thérèse Jammes und Daniel Wolf – wurden in dem sorgfältig orchestrierten Bestreben, in wenigen Monaten eine bedeutende Sammlung zu formen, hinzugefügt. Zwölf kleinere, spezialisiertere Sammlungen machten den Rest des ersten Bestands des Museums aus, unter anderem die von Seymour Adelman, Michel Auer, Werner Bockelberg, der Nachlaß von Ralston Crawford, Krystyna Gmurzynska, Gerd Sander, Wilhelm Schurmann und Jürgen und Ann Wilde. Als all dies schließlich in Malibu ausgepackt und inventarisiert war, da waren es mehr als 25 000 Abzüge, 1 500 Daguerreotypen und andere gerahmte Objekte, 475 Alben mit nahezu 40 000 aufgezogenen Fotografien und um die 30 000 Stereofotografien und Visitenkarten. Die neue Sammlung des Getty Museums, die in ihrer Gesamtheit von kritischen Connoisseurs geformt wurde, etablierte das Museum sofort als ein Zentrum für Studium und Ausstellung der Kunst der Fotografie. Seitdem sind jedes Jahr Hunderte von Fotografien angekauft worden, die den Bestand erweitert und vertieft haben.

Weston Naef, der Kurator für Fotografie, hat zusammen mit einem bemerkenswerten Team während des vergangenen Jahrzehnts diesen enormen Reichtum an Material organisiert, katalogisiert, konserviert, ausgestellt und publiziert. Sie präsentierten fünfundvierzig Ausstellungen und stellten zwanzig Bücher zusammen. In ihren neuen Galerien im Getty Museum des Getty Zentrums, das die Ausstellungsfläche, die ihnen in Malibu zur Verfügung stand, beinahe verdreifacht, können sie weit mehr von der Sammlung zeigen; in ihrem neuen Studienraum mit großen Tischen und hohen Fenstern können sie noch mehr Besuchern die Möglichkeit geben, Arbeiten aus den Archiven zu studieren. Das gleiche Team von Kuratoren stellte auch dieses Buch zusammen: Gordon Baldwin, Julian Cox, Michael Hargraves, Judith Keller, Anne Lyden, John McIntyre und Katherine Ware. Hierfür und für die erfolgreiche Führung eines der komplexesten Departments des Museums bin ich sehr dankbar.

DEBORAH GRIBBON
Stellvertretende Direktorin und leitende Kuratorin

- 1 WILLIAM HENRY FOX
TALBOT
England, 1800–1877
Die Nelson-Säule,
Winter 1843–44
Salzfixierter Abzug von
einem Papiernegativ
17 x 21cm
84.XM.478.19

Ein jahrhundertalter Künstlertraum wurde wahr, als im Januar 1839 William Henry Fox Talbot in England und Louis-Jacques-Mandé Daguerre in Frankreich ihre Methoden der Fotografie, die sie unabhängig voneinander entdeckt hatten, veröffentlichten. Talbots Medium war Papier, während Daguerre silberbeschichtete Kupferplatten benutzte. Talbot war sowohl ein Gelehrter in Cambridge als auch ein Forscher, der Physik, Botanik und eine ganze Reihe anderer Wissenschaften studiert hatte. Als er in den frühen 1830er Jahren seine Aufmerksamkeit dem Licht und Methoden der chemischen Fixierung von Bildern zuwandte, entwickelte er die Idee eines fotografischen Negativs, von dem viele Positivabzüge gemacht werden können.

Talbots Fotografie der Nelson-Säule ist in einem politischen Sinne historisch. Der Trafalgar Square war im Jahre 1805 zu Ehren von Admiral Horatio Nelsons Sieg und dessen Tod in der Seeschlacht von Trafalgar vor der spanischen Küste gebaut worden. In den 1840er Jahren war die Umgestaltung des Platzes durch William Railtons enormes Denkmal – einschließlich einer rund 5,2 m hohen bronzenen Statue Nelsons auf der Spitze der Säule – das Thema einer bitteren öffentlichen Kontroverse. Viele Anwohner befürchteten, daß es den Blick von den Stufen der National Gallery in Richtung Whitehall zerstören werde. Der Sockel der Säule ließ die umstehenden Gebäude, wie die berühmte Kirche von St. Martin-in-the-Fields, in seiner Übergröße winzig erscheinen. Talbots Fotografie bestätigt die Ansicht jener, die die kolossalen Fundamente für “eine absolute Mißbildung” hielten.

Talbot setzte seine Fotografien von Trafalgar Square über mehrere Jahre fort. Er war ein Vorläufer des modernen Fotojournalismus, der erste, der Tagesereignisse fotografisch dokumentierte. Eine Merkwürdigkeit dieses Bildes sind die Anschläge am Bauzaun in direkter Nachbarschaft einer gemalten Warnung, daß “Anschläge verboten” (*no bills*) seien. Talbot hat den Humor dieses Nebeneinanders in seine Komposition miteinbezogen.

MH



- 2 ANNA ATKINS
 England, 1791–1871
 ANN DIXON
 England, 1799–1877
Equisetum sylvaticum, 1853
 Aus dem Album *Cyanotypes
 of British and Foreign Ferns*
 (Zyanotypien von britischen
 und ausländischen Farnen)
- Zyanotypie
 25,4 x 20 cm
 84.XO.227.45

Nur sehr wenig ist vom Leben Anna Atkins', einer der ersten Fotografinnen, bekannt. Atkins lernte den Prozeß der Zyanotypie durch die Beschreibungen kennen, die ihr Erfinder Sir John Herschel an seinen Freund John George Children schickte, der Kurator am British Museum und Atkins' Vater war. Zyanotypien, für die Eisensalze (anstelle von Silbersalzen) benutzt werden, zeichnen sich durch ihre blaue Farbe aus. Die Salze werden auf Papier aufgetragen, das dann im Dunkeln getrocknet wird. Wenn ein Objekt auf das so sensitivisierte Papier gelegt und dieses dem direkten Sonnenlicht ausgesetzt wird, entsteht ein Fotogramm, eine Fotografie ohne Kamera. Das so entstandene Bild ist, wie hier sichtbar wird, eine detaillierte Silhouette vor einem intensiv blauen (Zyan-) Hintergrund. Atkins, die eine begeisterte Botanikerin war, begann Zyanotypien von Algen- und Farnproben herzustellen, die sie selbst sammelte.

Atkins erkannte sofort die Vorzüge des neuen Mediums für die Buchillustration und ließ ihre Fotografien zwischen 1843 und 1853 in der Auflage *British Algae: Cyanotype Impressions* privat drucken und binden. Atkins nahm selbst teil an dem mühsamen und aufwendigen Prozeß des Belichtens und Druckens eines jeden Bildes des handgearbeiteten Albums. Sie war die erste, die ein wissenschaftliches Buch drucken ließ, welches sich echter Fotografien bedient, von denen jede eine botanische Probe zeigt.

Als Atkins' Vater im Jahre 1853 starb, leistete ihr ihre enge Freundin Ann Dixon, die ihr Interesse an der Fotografie teilte, Beistand. In dieser Zeit entstand ein Album mit hundert Fotografien, betitelt *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, aus dem dieses Bild stammt. Das Buch wurde Henry Dixon, Anns Neffe und auch ein Fotografie-Enthusiast, zum Geschenk gemacht. Wie die Zyanotypien der Algen zeichnen sich auch diese Bilder durch ihr feines Detail und ihr intensives Blau aus. *Equisetum sylvaticum* formt ein schönes Nebeneinander der Farne: Das Gewirr von Strängen rechts kontrastiert mit dem eleganten Bau der anderen Stämme, die in einem weichen Bogen schräg über das Blatt ausgelegt sind, in einer Weise, die schon die Kunst des 20. Jahrhunderts ahnen läßt. Der Reiz von Atkins' sorgfältigem Arrangement übersteigt bei weitem den bloß wissenschaftlichen Zweck des Identifizierens von Proben. AL



Equisetum sylvaticum

- 3 DAVID OCTAVIUS HILL
Schottland, 1802–1870
ROBERT ADAMSON
Schottland, 1821–1848
Elizabeth Rigby (Lady Eastlake),
ca. 1843–47
Salzabzug
20,9 x 14,3 cm
84.XM.445.21

Die ungewöhnliche Partnerschaft des jungen Ingenieurs Robert Adamson mit dem angesehenen Maler David Octavius Hill brachte noch in der Frühzeit der Fotografie einige der bedeutendsten Ablichtungen in der Geschichte des Mediums hervor. Dem Vorschlag des bekannten Forschers Sir David Brewster folgend, ließ sich Hill auf eine Zusammenarbeit mit Adamson ein, der sein Atelier in Edinburgh hatte. Der Einsatz der Fotografie bei der Herstellung eines großen Historienbildes, das die beteiligten Personen der Schottischen Kirchenspaltung von 1843 zeigt, nahm Hill sofort für die neue Kunst ein. In den viereinhalb Jahren, bevor Adamsons früher Tod der wegweisenden Partnerschaft ein Ende setzte, produzierten Hill und Adamson eine erstaunliche Anzahl von Bildern.

Da sie in Schottland arbeiteten und so durch das englische Patent Talbots nicht gebunden waren, konnten die Fotografen frei mit der Kalotypie experimentieren. Durch die sichtbare Faserung des Aquarellpapiers, das Hill und Adamson sowohl für die Negative als auch die Abzüge benutzten, kamen eine weichere Zeichnung und ein malerischer Effekt zustande. Hill kommentierte: "Die rauhe und unebene Textur des Papiers ist der Hauptgrund, warum die Kalotypie, was das Detail angeht, hinter der Daguerreotypie zurückbleibt ..., und es ist genau dies, was ihre Lebendigkeit ausmacht."

Elizabeth Rigby war Schriftstellerin, Kunstkritikerin und eine Förderin der Fotografie. Im Jahre 1849 heiratete sie Sir Charles Eastlake, den späteren ersten Präsidenten der Royal Photographic Society. Abgesehen von Hill selbst, war Elizabeth Rigby das beliebteste Modell der beiden Fotografen. Sie erscheint auf über zwanzig Kalotypien. Dieses introvertierte Bildnis der Rigby ist wie mit einem Hauch von Melancholie überzogen. Mit ihren niedergeschlagenen Augen, dem großen Kreuz um den Hals und der zaghaften Haltung der behandschuhten Hand scheint sie wie in Träumerei versunken. Obwohl Hill und Adamson die Szene geschickt komponierten, so daß sie wie eine Innenaufnahme wirken sollte, lehnt Rigby doch an einem Gartenzaun. Hills und Adamsons Atelier befand sich draußen, denn starkes natürliches Licht war zum Bildermachen unerlässlich. Die Statue der Putten zur Linken und das Buch auf dem Tisch sind nicht nur die Requisiten eines fiktiven Interieurs, sondern auch Insignien des kontemplativen Charakters und Intellekts der Schriftstellerin und Kritikerin.

AL





4 CALVERT RICHARD
JONES
Wales, 1804–1877
*Zweiteilige Panoramastudie
von Margam Hall mit Figuren,*
ca. 1845
Salzabzug von einem Kalotypienegativ
Je: 22,5 x 18,6 cm
89.XM.75.1–2

Calvert Richard Jones gehörte zu einem kleinen Kreis von Freunden und Verwandten um William Henry Fox Talbot, einen der Erfinder der Fotografie. Jones, der an der Universität Oxford studiert hatte, ein fähiger Zeichner und Cellist, bekam Zugang zu Talbot und seinen Entdeckungen durch seine enge Freundschaft mit dem Cousin des Erfinders, Christopher Rice Mansel Talbot, einem wohlhabenden Landbesitzer im Süden von Wales. Jones wurde ein passionierter Vertreter der Kalotypie, nachdem er Beispiele, die Talbot ihm im Juni 1841 schickte, erhalten hatte.

Jones sah die geeignetste Verwendung der Kamera im Aufzeichnen von Landschaft und Architektur, so wie in dieser Studie von Margam Hall, einem kurz zuvor vollendeten Tudor-Landsitz neugotischen Stils, den der Architekt Thomas Hopper für Christopher Talbot entworfen hatte. Der Zeichner Jones fand besonderes Vergnügen im Zeichnen der Landhäuser seiner Freunde, oft einschließlich Figuren im Vordergrund. In diesem zweiteiligen Panorama arrangierte er die elegant gekleideten Familienmitglieder



der Talbots und der Jones in diskreten Gruppierungen auf ihrem Grund und Boden. Jones arrangierte seine Modelle in einer Weise, die die malerische Fassade betont, dessen Dachlinie wie eine Serie von Notenhälsen in den Himmel sticht. Die zart umrissenen Figuren geben der Architektur einen Maßstab und bieten einen Einblick in das soziale Gefüge der landbesitzenden Klassen des viktorianischen Südwales.

Unzufrieden mit dem engen Gesichtsfeld zeitgenössischer Linsen, wurde Jones zu einem der ersten Fotografen, der Panoramastudien mit gepaarten Negativen anfertigte. Er nannte sie "Doppelbilder": Mittels leichter Überlappung der Belichtungen ließ sich etwas zusammenfügen, das er "die vollkommeneren und befriedigendere Darstellung vieler natürlicher Kompositionen" nannte. Jones' Verständnis für eine mögliche, nichttechnische Erweiterung des fotografischen Bildfelds spiegelt den Geist des Künstlers, der beständig in der Natur nach neuartigen Kompositionen Ausschau hält und die ästhetischen Möglichkeiten der Kamera an seiner eigenen Vision mißt. JC

- 5 JOHN JABEZ EDWIN
MAYALL
England, 1810–1901
*Der Kristallpalast im Hyde
Park, London, 1851*
Großformatige (*imperial-plate*)
Daguerreotypie
30,5 x 24,6 cm
84.XT.955
Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

John Jabez Edwin Mayall, als Jabez Meal in Manchester, England, geboren, wurde einer der wegberreitenden Daguerreotypisten Englands. Ironischerweise verwechselte Königin Viktoria die Nationalität ihres Landsmanns und Gönners, als sie sagte: “Er war der merkwürdigste Mensch, den ich je sah ..., aber ein hervorragender Fotograf ..., er ist ein Amerikaner.” Sie war nicht allein mit ihrer Beobachtung von Mayalls exzentrischem, aber charismatischem Auftreten.

Um 1844 zog Mayall in die Vereingten Staaten und begann an der Universität von Pennsylvania unter Professor Hans Martin Boyé Fotografie zu studieren. Er erweiterte den Aufgabenbereich der Daguerreotypie über das Porträt hinaus mit seinem Panorama der Niagarafälle von 1845, das von dem Maler J. M. W. Turner gelobt wurde. Ungefähr zur gleichen Zeit stellte Mayall eine Serie von Daguerreotypien her, die das Vaterunser illustrieren; ein höchst ungewöhnliches Thema in der Fotografie. Nach einer erfolgreichen Karriere in Philadelphia kehrte er 1846 nach England zurück. Dort arbeitete er zunächst für den bekannten französischen Daguerreotypisten Antoine-François-Jean Claudet in London. Im folgenden Jahr eröffnete er hier sein eigenes Porträtstudio in der Nachbarschaft der bekannten Adelaide Gallery. Mit der steigenden Nachfrage nach Porträts und der aufkommenden Mode der *carte-de-visite* (kleine Aufnahmen auf Visitenkarten) wurde Mayall zu einem der wohlhabendsten Fotografen in England.

Mayall machte Daguerreotypien vom Kristallpalast im Londoner Hyde Park, dem Ort der Weltausstellung von 1851, der ersten internationalen Messe für Kunst und Gewerbe. Die Ausstellung war ein großer Erfolg und zog während ihrer fünf-monatigen Dauer mehr als sechs Millionen Besucher an. Das Hauptschiff der neuartigen Eisen-, Holz- und Glaskonstruktion war rund 563 m lang und etwa 124 m breit mit einem ca. 33 m hohen zentralen Transept. Die Konstruktion aus vorgefertigten Eisenbauteilen und Glaswänden setzte einen Standard für die Architektur späterer internationaler Messen. Die Pracht des lichtdurchfluteten Raums machte den kontrastreichen Entwurf umso ungewöhnlicher.

Mayall war bekannt für den Gebrauch großer Platten, so daß die Daguerreotypien einen Eindruck der großartigen räumlichen Atmosphäre, wie die Besucher sie erlebt haben müssen, vermitteln können. Die normale Daguerreotypie maß ca. 2¾ x 3¼ Inch; für die Belichtung der beinahe 12 x 10 Inch großen Platte (*imperial plate*) war eine Spezialkamera erforderlich. Diese Bilder wurden als technische Glanzleistungen gerühmt. Es ist anzunehmen, daß Mayall einige der größten jemals produzierten Daguerreotypien herstellte.

MH







6 ROGER FENTON
England, 1820–1869
Das Tal des Todesschattens,
1855

Albuminpapier-Abzug
27,4 x 34,7 cm
84. XM.504.23

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war Roger Fenton der führende britische Fotograf. Er studierte zunächst Recht und dann Malerei, war aber von 1852 an fotografisch tätig. In der Organisation, die die Royal Photographic Society werden sollte, war er, von der ersten Jahresausstellung 1853 an bis 1862, als er die Fotografie aufgab, die treibende Kraft und der aktivste Mitarbeiter. Die Arbeiten, die er ausstellte, zeigten hauptsächlich Landschaften und Architekturstudien, für die er England, Wales und Schottland bereiste. Im Rahmen einer Expedition nach Kiew, um die Konstruktion einer Brücke aufzunehmen, machte er die ersten uns bekannten Fotografien von Moskau und St. Petersburg. Im Jahre 1854 wurde er vom British Museum mit der Dokumentation von Teilen der Sammlung beauftragt – der erste Fotograf, der von einem Museum regulär angestellt wurde. Es war Fentons Ehrgeiz, daß die Fotografie dieselben künstlerischen Leistungen wie die etablierten Künste, die Malerei im besonderen, erzielen sollte. Zu diesem Zweck nahm er in den späten 1850er Jahren eine Serie orientalisierender Genreszenen und Stilleben auf.

Fenton erreichte erste weitreichende Anerkennung mit seinen Fotografien des Krimkrieges, die er 1855 auf der Halbinsel Krim aufnahm, wo die Alliierten England, Frankreich, das Königreich beider Sizilien und die Türkei gegen Rußland kämpften. Fenton war von dem Verleger William Agnew aus Manchester beauftragt worden, eine Serie von Bildern an der Front zu machen. Die Expedition stand außerdem unter der Schirmherrschaft von Königin Viktoria und Prinz Albert, die vielleicht der Meinung waren, daß Fentons Fotografien Unterstützung für einen unpopulären Krieg gewinnen könnten. Der damaligen technischen Begrenztheit der Fotografie wegen konnte Fenton keine Kampfscenen mit seiner Kamera festhalten; anstelle dessen, nahm er Ansichten von militärischen Zielen, Lagern und Schlachtfeldern, auch Porträts von Offizieren und Truppen auf. Seine Arbeit auf der Krim beinhaltet die erste großangelegte, systematische Fotodokumentation eines Krieges.

Die Truppen nannten den Ort, an dem Fenton diese Ansicht aufnahm, das Tal des Todesschattens, denn dieser Ort stand regelmäßig unter russischem Beschuß, um einen britischen Angriff auf eine schwache russische Stellung zu verhindern. Fenton selbst geriet in feindliches Feuer, während er seine Kamera aufstellte, doch unbeeindruckt behielt er die Kanonenkugel als Souvenir. Die Beredsamkeit der spartanisch kargen Landschaft, die mit Geschossen wie übersät ist, ist als ein Ausdruck der Verwüstung des Krieges wohl unübertroffen. Da Fentons Negativmaterial, Kollodium auf Glas, eine Überempfindlichkeit für blaues Licht eigen ist, ist der Himmel überbelichtet, so daß er im Abzug als eine stahlgraue Masse erscheint, was den Eindruck der unglücksvollen Leere der Szene noch verstärkt.

GB



7 JULIA MARGARET
CAMERON
England (geboren in Indien),
1815–1879
Das Flüstern der Muse/Porträt
G. F. Watts', April 1865
Albuminpapier-Abzug
26,1 x 21,5 cm
84.XZ.186.96

Julia Margaret Cameron begann ihre Karriere als Fotografin, als sie im Alter von achtundvierzig Jahren von ihrer Tochter und ihrem Schwiegersohn eine Kamera geschenkt bekam. Mit der ganzen Kraft ihres außerordentlichen Willens machte sich Cameron daran, Fotografien zu schaffen, die künstlerischen Zielsetzungen folgten: "Es ist mein Bestreben, die Fotografie zu veredeln und ihr den Charakter und den Sinn der Kunst dadurch zu sichern, daß sich das Wirkliche und das Ideal ohne Verlust der Wahrheit und unter größtmöglicher Hingabe an Dichtung und Schönheit verbinden." Als Gattin eines Juristen und Rechtsreformers bewegte sich Cameron in den obersten Kreisen des viktorianischen Englands. Sie war mit vielen einflußreichen Leuten verwandt, bekannt oder befreundet, und sie nutzte diese Beziehungen, um den Kreis der Anhänger ihrer Kunst zu erweitern.

Viele Darstellungen auf Camerons Fotografien sind ihrem Familien- und Freundeskreis entnommen. George Frederick Watts (1817–1904), einer der führenden Maler seiner Zeit, saß oft für sie Modell. Watts war eine Art künstlerischer Missionar, ein unermüdlicher Theoretiker und Bekehrer, der die Lebensbedingungen der Menschheit durch seine Kunst zu bessern suchte. Den Traum, ein viktorianisches Pantheon zu schaffen, das seine Zeit überdauern würde, teilte er mit Cameron.

In dieser Fotografie inszeniert Cameron Watts in der Rolle des Musikers, den seine Muse, ein dunkelhaariges Mädchen, das absichtsvoll über seine Schulter blickt, begeistert. Den Bogen in der Hand, hat er sein Gesicht der Figur des anderen Kindes zugewandt, dessen Kopf vom linken Bildrand in gewagter Weise angeschnitten wird. Diese Studie ist ihrer raffinierten Komposition wegen, gekonnt auf engstem Raume arrangiert, bemerkenswert. Die geschwungenen Formen der Geige, die Falten an Watts' Umhang und Weste, sein Bart und der Fluß der Haare des Mädchens sind zu einer Komposition von konzentrierter, gespannter Energie verwoben. Cameron erkannte, daß Inspiration für ein künstlerisches Bestreben unerläßlich ist, und ihre Beschriftung des Passepartouts – "ein Triumph!" – bestätigt den Grad, zu welchem sie diese Fotografie für gelungen hielt.

JC



8 DR. HUGH WELCH
DIAMOND
England, 1809–1886
Sitzende Frau mit Vogel,
ca. 1855
Albuminpapier-Abzug
19,1 x 13,8 cm
84.XP.927.3

Drei Monate nachdem Talbot seine *photogenic drawings* (Lichtzeichnungen) im Jahre 1839 vorgestellt hatte (vgl. Nr. 1), begann Hugh Welch Diamond mit dem Medium der Fotografie zu arbeiten. Zuvor hatte er eine medizinische Karriere angefangen, mit besonderem Schwerpunkt in der Psychiatrie und den Geisteskrankheiten. Sein Fotografenkollege Henry Peach Robinson erkannte sein Talent und bemerkte später, daß der Doktor “unzweifelhaft eine zentrale Figur in der Fotografie sei”. Im Jahre 1848 wurde er leitender Arzt der Frauenabteilung in der psychiatrischen Klinik Surrey County Lunatic Asylum, eine Position, die er für die nächsten zehn Jahre innehatte. Während dieser Zeit machte sich Diamond die Fotografie in der Erforschung der Geisteskrankheiten zunutze.

Untersuchungen der menschlichen Physiognomie waren im späten 18. und 19. Jahrhundert sehr verbreitet. In *The Physiognomy of Mental Diseases* stellte Alexander Morison 1838 die These auf, daß das Erscheinungsbild einer Person mit deren psychologischem Befinden in Verbindung stehe. Diamond illustrierte diese Theorie Jahre später, 1856, mit seinen Fotografien in einer Veröffentlichung unter dem Titel “Über die Anwendung der Fotografie in bezug auf die physiognomischen und geistigen Phänomene der Geisteskrankheit”. Diese Fotografien von Insassen der Klinik Surrey County gaben Diamond die Möglichkeit, Aufzeichnungen von Gesichtsausdrücken seiner Patienten zu studieren und erleichterten außerdem die Identifizierung der Patienten für Verwaltungszwecke.

Das Gesicht der Frau auf dieser Fotografie ist auf den ersten Blick bemerkenswert. Sie sitzt in einfachen Kleidern vor einem drapierten Hintergrund und starrt an der Kamera vorbei ins Jenseits. Ihr ruhiger Ausdruck täuscht über die Angst in ihren Augen hinweg. Wie sie so zärtlich einen toten Vogel in ihren Händen wiegt, beschwört ein Gefühl von tiefem Pathos. Der Vogel symbolisiert Gefangenschaft und Verlust, die diese Frau unzweifelhaft erfahren hat, da sie ihrer Geisteskrankheit wegen in einer Anstalt gehalten wird. Aus unbekanntem Gründen hörte Diamond 1858 auf, seine Patienten zu fotografieren, als ein Vorfall ihn veranlaßte, die Anstalt zu verlassen und seine eigene private Klinik aufzubauen.

AL



- 9 ROBERT MACPHERSON
England (tätig in Italien),
1815–1872
Die Campagna vor Rom,
1850er Jahre
Albuminpapier-Abzug
22,1 x 38,8 cm
84.XO.1378.24

Robert MacPherson, ein schottischer Arzt, ließ sich 1840 in Rom nieder und begann ein Studium der Malerei. Als ein Freund aus Edinburgh, ein Dr. Clark, eine Kamera nach Rom mitbrachte, begann MacPherson, während er Clark half, die Fotografie zu erlernen, selbst zu fotografieren. MacPhersons Studien römischer Gebäude und Ansichten außerhalb der Stadt zählen zu den ausgezeichnetsten Architekturaufnahmen des 19. Jahrhunderts.

Hier macht er den Staccato-Rhythmus der Ruinen des Claudischen Aquädukts zu seinem Thema, wie sie sich am Horizont auf die Stadt Rom zu, deren Mauern 6,5 Kilometer entfernt liegen, aufbauen. Das Aquädukt, das unter Kaiser Caligula begonnen und unter Claudius im Jahre 49 n. Chr. fertiggestellt wurde, war für die Wasserversorgung der Stadt entworfen worden. Es war aus gegossenem Zement gemacht und mit Steinen verkleidet und zog sich über 66 Kilometer dahin, von denen 15 Kilometer überirdisch verliefen, oft durch morastiges Malariagebiet. Zu MacPhersons Zeit war die offene Landschaft, die sich bis vor die Mauern Roms erstreckte, unter dem Namen Campagna bekannt und ein Inbegriff romantischer Abgeschiedenheit.

MacPhersons Ansicht auf das Aquädukt, über einen sumpfigen Abhang hinab, bezeugt seinen wachen Sinn für die Ordnung bildnerischer Elemente zu einer starken und eleganten Komposition. Im linken Vordergrund führen die Linien einiger Zäune das Auge zum Bildzentrum, wo eine Baumzeile und stärkere Zäune um eine Biegung der antiken Via Appia das Auge weiter in die Ferne schweifen lassen bis zu einer Gruppe ländlicher Gehöfte im vollen Sonnenlicht. Der Dunst um die entfernten Hügel macht die miasmatische Atmosphäre spürbar.

In MacPhersons gelegentlichem Gebrauch elliptischer Formate, um ein zentrales Thema zu betonen, klingt die Form einiger zeitgenössischer Landschaftsmalerei an. Er war einer der ersten Fotografen, der ansprechende Bilder für Reisende aufnahm – einige von ihnen, wie John Ruskin und Henry James, zogen auf morgendlichen Ausritten durch die Landschaft, die hier zu sehen ist. Touristen konnten MacPhersons Fotografien in seinem Geschäft im Zentrum Roms nahe der Piazza di Spagna käuflich erwerben. Sein Studio war somit ein Vorläufer des modernen Postkartenstands in Rom, wenn auch ohne jenes formelhafte Produkt zu liefern.

GB



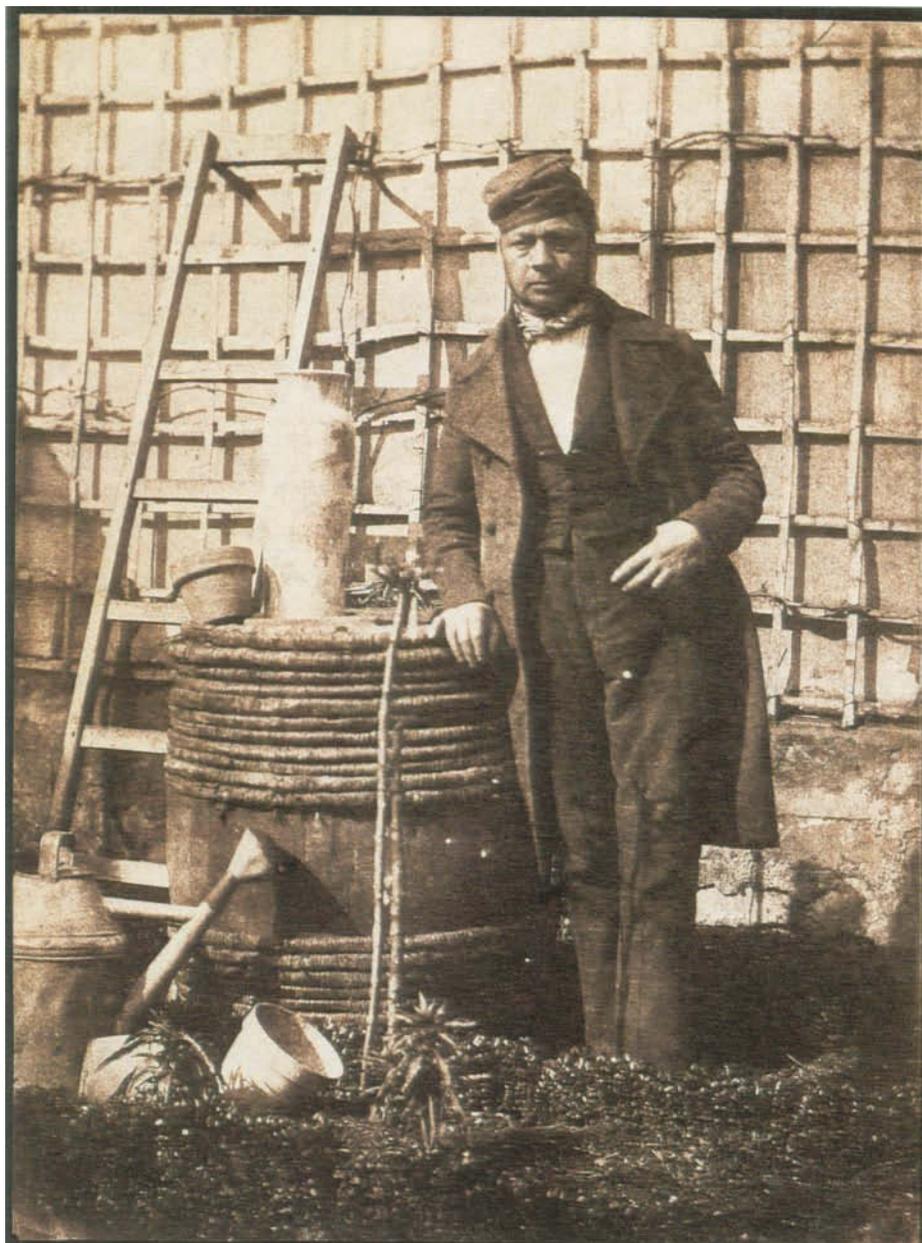
10 HIPPOLYTE BAYARD
Frankreich, 1801–1887
Selbstporträt im Garten, 1847

Salzfixierter Abzug von
einem Papiernegativ
16,5 x 12,3 cm
84.XO.968.166

Aufgrund von Experimenten, die er am 20. Januar 1839 in seiner Freizeit (er hatte eine Position bei der französischen Regierung inne) begonnen hatte, gelang es Hippolyte Bayard, Bilder auf Papier zu erzeugen; im selben Jahr wurden von Daguerre in Frankreich und von Talbot in England zwei unterschiedliche fotografische Techniken vorgestellt (vgl. Nr. 1). Jeder der drei, Talbot, Daguerre und Bayard, beanspruchte den Verdienst der Erfindung für sich, was zu einiger Verwirrung darüber führte, wer was wann getan hatte.

Mit seiner Serie von hervorragenden Selbstporträts, die er zwischen 1839 und 1863 aufnahm, hält Bayard eine Schlüsselstellung in der Geschichte der frühen Fotografie. Dieses Bild ist eines von zwei Selbstporträts Bayards im Getty Museum. Hier präsentiert er sich mit den Requisiten des Gärtners – Pflanzen, Gießkanne, Tontöpfe, ein Faß, eine Vase und ein Spalier, an dem junger Wein rankt. Bayard sammelte und arrangierte diese Dinge für den Zweck der Fotografie; fünf Jahre zuvor hatte er schon ein Stilleben mit Gartengeräten geschaffen, das heute nur in der Form eines Papiernegativs existiert. Die Mütze in schrägem Winkel flott über die linke Braue gezogen und den linken Daumen im Hosensbund, erlaubt Bayard subtile Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit.

Weder Daguerre noch Talbot machten Selbstporträts; kaum daß sie sich von einem anderen Fotografen porträtieren ließen. Bayard war der erste, der die Facetten seines Charakters durch seine Arbeit erforschte, und machte so Fotografiegeschichte. Hier umgibt er sich nicht mit Symbolen des Reichtums oder politischer Macht, sondern mit alltäglichen Dingen. In einer visuellen Sprache erzählt er uns: "Ich bin ein Gärtner, genausogut wie ein Künstler." Mit diesem sichtbaren Bekenntnis, der Einführung der Stimme des Ichs, hatte er die Fotografie für immer verändert. WN



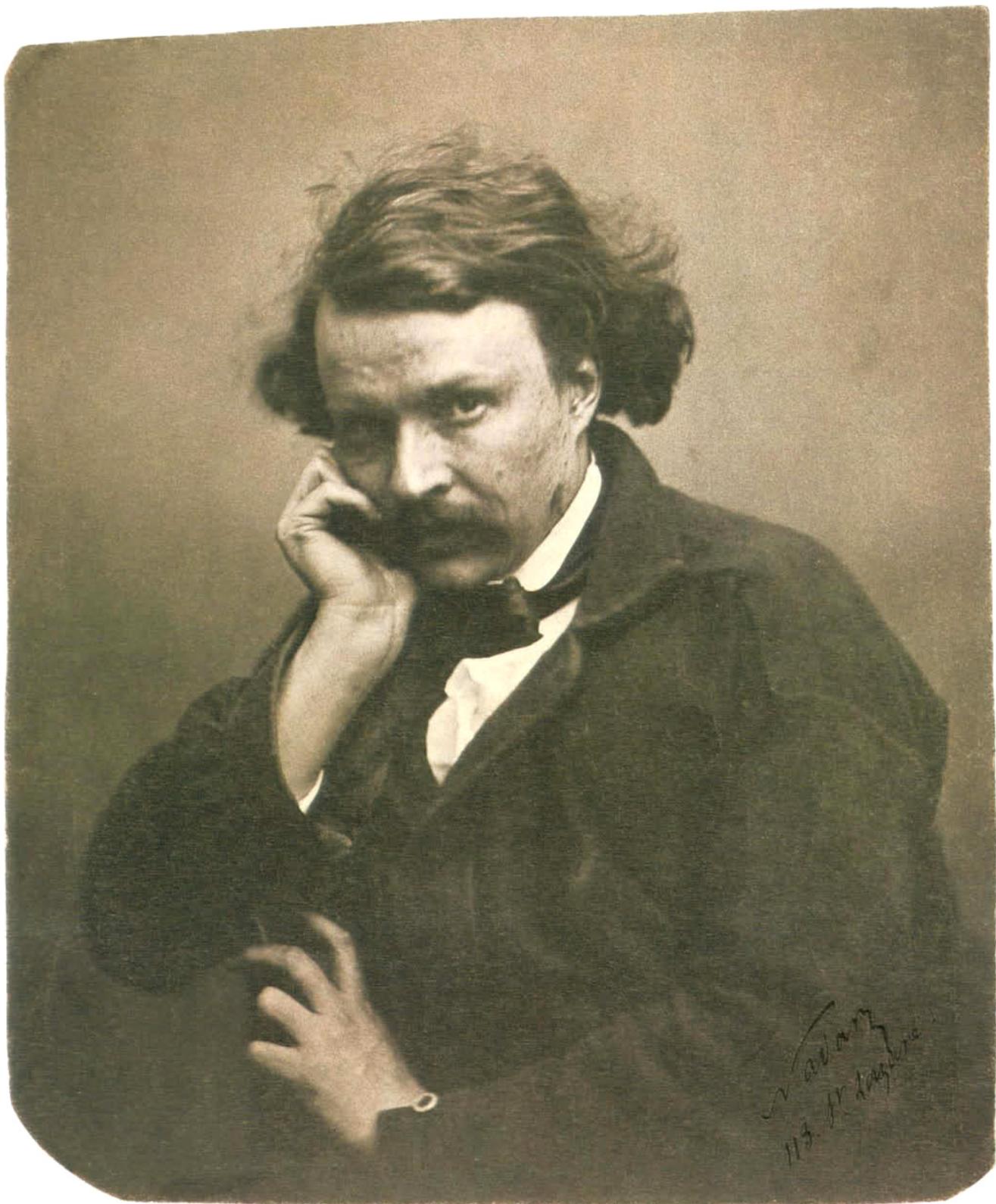
11 NADAR
(Gaspard-Félix Tournachon)
Frankreich, 1820–1910
Selbstporträt, ca. 1854–55
Salzabzug
20,5 x 17 cm
84.XM.436.2

“Nadar” ist vom Spitznamen des Künstlers, “Tourne à dard”, ein Wortspiel auf seinen Familiennamen Tournachon, abgeleitet. Nadar begann im Jahre 1854 zu fotografieren und war bald versiert genug, ein Atelier in seinem Haus an der Rue St. Lazare in Paris zu unterhalten, wo er Freunde und Familie fotografierte, während er weiterhin seinem Beruf als Karikaturist nachging. Diese zwei Arten von Abbildungen können unterschiedlicher kaum sein. Der Erfolg der Karikatur liegt in Übertreibung und Vereinfachung, während es sich bei Porträtfotografien um komplexere Bilder handelt. Nadar plazierte seine Modelle zu diesem Zweck vor einen neutralen Leinwandhintergrund mit sanfter Beleuchtung von oben und von der Seite. “Natürlich” scheint das Wort zu sein, das Nadars Porträtfotografie am besten beschreibt; seine Modelle vermitteln gewöhnlich den Anschein, als seien sie gerade in diesem Moment zum Atelier hereingekommen. Dieser Stil ist das Gegenteil der spitzen Übertreibung, der Nadar seinen Namen und seinen ersten Ruhm verdankte.

Mit dem dicken roten Haarschopf und seinem ausgesprochenen Freigeist, der ihn die Sitten der Mittelklassengesellschaft zurückweisen ließ, war Nadar der Inbegriff des romantischen Künstlers. Er besuchte dieselben Cafés und Ateliers, die Henri Murgers Buch *Scènes de la vie de Bohème* (Paris, 1851) berühmt gemacht hatte; ein Buch, welches die Liebschaften, Studien, Freuden und Leiden einer Gruppe mittelloser Studenten, Künstler und Schriftsteller in halbdokumentarischer, literarischer Manier darstellte.

In seinem ersten Jahr als Fotograf machte Nadar eine Reihe von Selbstporträts, auch Studien seiner Frau und seiner Kinder. Er folgte damit der üblichen Tradition, nach der Künstler sich selbst und ihre Familie zum Modell nehmen. Da der Selbstauslöser noch nicht erfunden war, mag dieses Porträt mit Hilfe seines Bruders, Adrien Tournachon, oder seiner Frau Ernestine entstanden sein. Nadar sieht den Betrachter direkt an. Obgleich seine Augen zum größten Teil im Schatten liegen, fesselt die Intensität seines Blicks ebenso wie das dicke, ungekämmte Haar, das nahezu seine Schultern berührt. Die rechte Hand, beinahe zur Faust geschlossen, stützt den Kopf an Kinn und Wange. Die Finger seiner linken Hand sind gespreizt, wobei die beiden letzten Finger den Eindruck erwecken, als seien sie vom mittleren Gelenk an amputiert. Nadar schmeichelt sich nicht mit diesem Bild, sondern gibt zu verstehen, daß er ein unsteter Mensch ist, der seine Schattenseiten hat.

WN



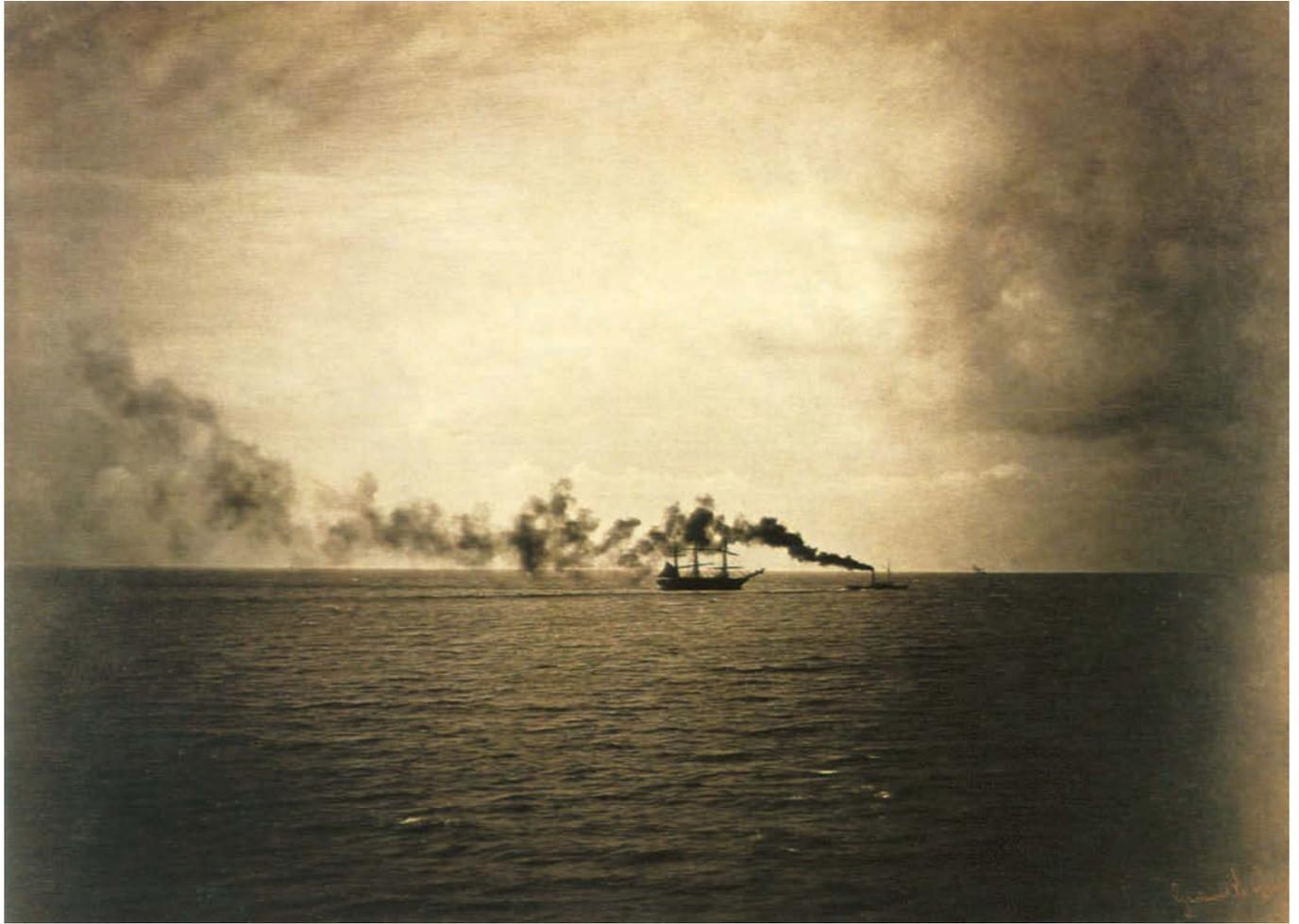
12 GUSTAVE LE GRAY
Frankreich, 1820–1883
*Seestück mit Segelschiff und
Schlepper*, ca. 1857
Albuminpapier-Abzug
30,2 x 41,3 cm
86.XM.604
Bildausschnitt auf der folgenden
Doppelseite

Gustave Le Grays kometenhafte Karriere in der Fotografie dauerte ungefähr zwölf Jahre, von seinem plötzlichen Erscheinen als Fotograf Ende der 1840er Jahre, zu seiner glänzenden Stellung während der 1850er Jahre, bis zu seinem abrupten Verschwinden aus Europa Ende 1860. In dieser kurzen Zeit schuf er sich ein dauerndes Vermächtnis als Erfinder, als Autor eines einflußreichen Handbuchs über Fotografie und als Lehrer anderer bekannter Fotografen. Die Vielfalt seiner Sujets reicht von Architekturstudien mittelalterlicher Gebäude und neuerrichteter Pariser Monumentalbauten bis hin zu Landschaftsaufnahmen im Wald von Fontainebleau und von Porträtarbeiten bis zu einer Dokumentation über das Soldatenleben der Truppen Napoleons III. Die außergewöhnliche Qualität und Vielfalt des Lichts in seinen Bildern wird bis heute bewundert.

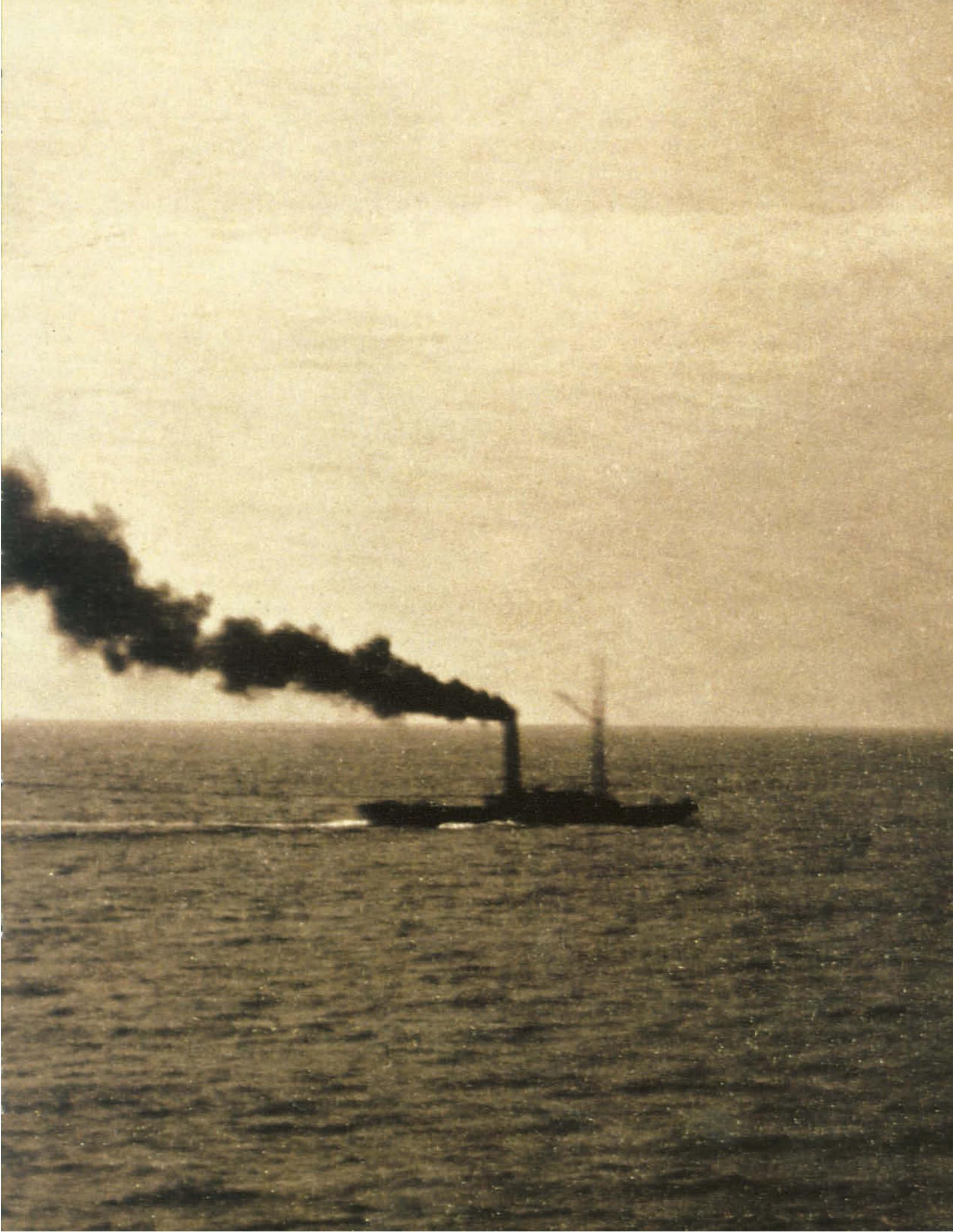
Eine seiner bekanntesten Arbeiten ist eine Serie von dramatischen Seestücken, die er um 1855 begann. Charakteristisch sind im allgemeinen die starken Effekte, die mit einem Minimum an kompositorischen Elementen, nämlich Wasser und Himmel, erzielt werden. Diese Fotografie versinnbildlicht den Übergang vom Zeitalter des Segels zum Zeitalter des Dampfes, ob nun der Schlepper das Segelboot wirklich zieht oder es nur in einer Spur aus Rauch und Wasser hinter sich zurückläßt. Um die Wirkung dieses flüchtigen Moments einzufangen, brauchte es eine sehr kurze Belichtungszeit und ein einzelnes Negativ; denn für Seestücke benutzte Le Gray manchmal zwei Negative, eins für den Himmel und ein anderes für das Meer. Das Nebeneinander der winzigen silhouettenhaften Schiffe am Horizont und der breiten Bahnen von Wasser und Luft betont die Zerbrechlichkeit menschlicher Anstrengungen gegenüber den Elementen der Natur. Horizontale Schichtung ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Seestücke.

Le Gray verbrachte das Ende seines Lebens in Ägypten. Er war Zeichenlehrer an einer technischen Akademie, die unter der direkten Schirmherrschaft des Vizekönigs stand. Hin und wieder machte er noch Aufnahmen, aber anscheinend haben nur wenige dieser späteren Bilder die Zeit überdauert.

GB





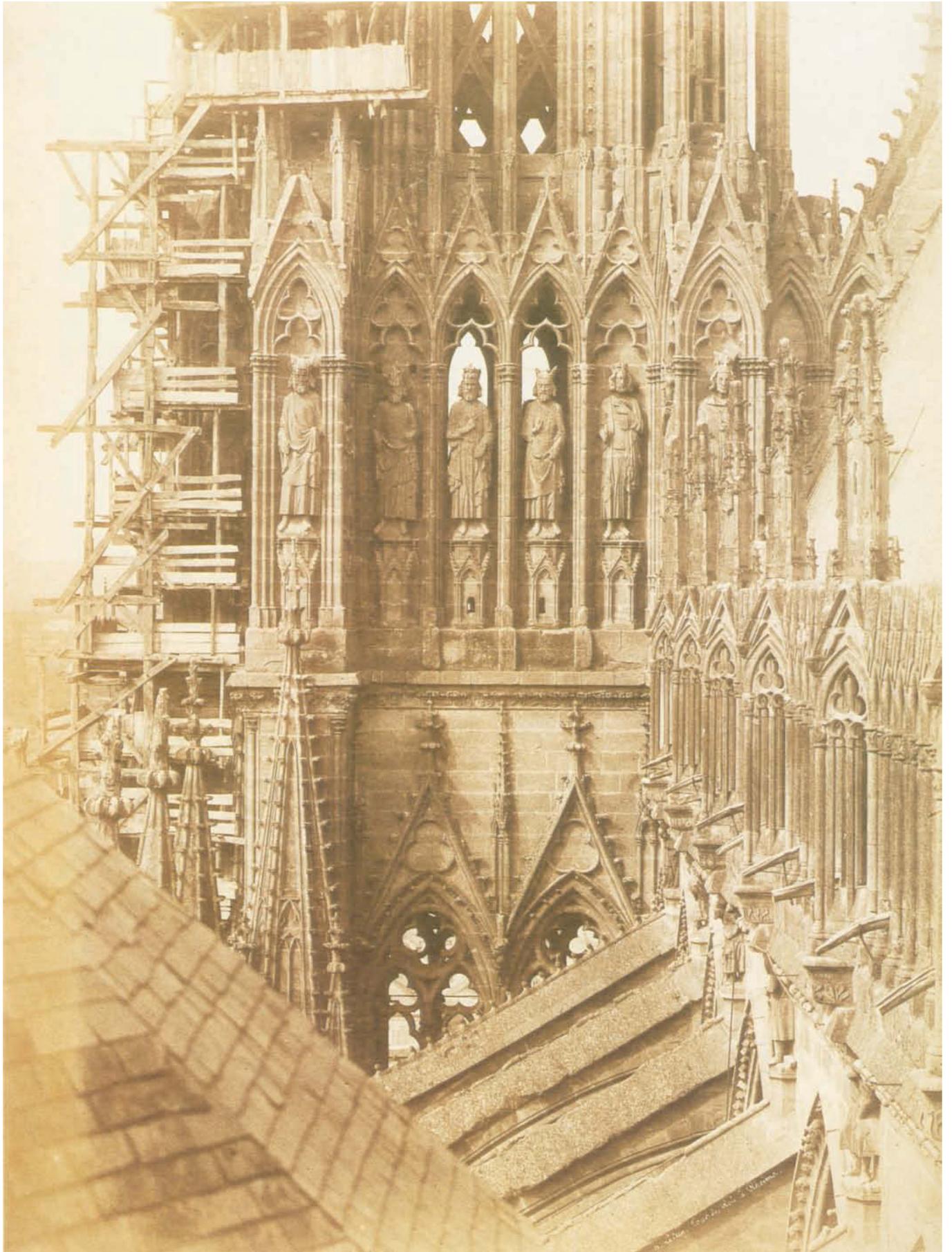


13 HENRI LE SECQ
Frankreich, 1818–1882
Turm der Könige zu Reims,
1851
Salzabzug
35,2 x 26 cm
84.XP.370.25

Henri Le Secq, der eine Ausbildung als Maler im Atelier Paul Delaroches in Paris absolviert hatte, begann in den frühen 1850er Jahren fotografisch zu arbeiten. Zu dieser Zeit waren die französischen Fotografen für ihren exzellenten Gebrauch des Papiernegativs bekannt. Auf Initiative des französischen Kaisers Louis-Napoléon gab es Projekte, die ein Gefühl des Stolzes für das Land entfachen und die Idee einer französischen Nation stärken sollten. Darunter war auch die Mission Héliographique, eine fotografische Übersicht der historischen Architektur Frankreichs außerhalb von Paris. Die Commission des Monuments Historiques wählte Le Secq als einen der Fotografen der Inspektion aus. (Andere teilnehmende Fotografen an diesem bemerkenswerten Projekt waren Gustave Le Gray, Edouard-Denis Baldus und O. Mestral.) Die Landschaft Frankreichs mit ihren Monumenten und Ruinen wurde zum Idol erhoben, während Erneuerungen in den Städten den Weg für eine moderne Gesellschaft bereiteten. Le Secq reflektiert diese Dichotomie in seiner Arbeit: Das Motiv ist ein altertümliches Monument, doch gibt Le Secq eine Interpretation, die als modern bezeichnet werden kann.

In dieser Fotografie zeigt Le Secq ein Detail des Turms der Könige (*Tour des Rois*) der Kathedrale Notre Dame zu Reims. Die Kathedrale stammt aus dem 13. Jahrhundert und war bis 1830 der traditionelle Krönungsort der französischen Könige. Die Statuen in den Arkaden sind sämtlich Porträts der frühen französischen Herrscher. Le Secq wählt einen hohen Blickwinkel direkt gegenüber dem Turm. Dies lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die historische Bedeutung der Kathedrale und schafft darüber hinaus ein eindrucksvolles Bild. Auf der Linken kontrastiert eine prekäre hölzerne Gerüstkonstruktion mit den soliden Blöcken und Steinmetzarbeiten der Kathedrale. Die Fotografie repräsentiert nur ein Fragment einer größeren Ganzheit, eine gewagte Komposition. Le Secq füllt den gesamten Bildraum mit architektonischem Detail, so daß das Bild flächig erscheint (man beachte das entschiedene Fehlen von Vor- und Hintergrund) und eine dekorative Qualität bekommt. Die Arbeit ist mit ihrem unscharfen Vordergrund und der Vielfalt willkürlicher Einzelheiten nicht nach traditionellen Kompositionsregeln gegliedert; anstelle dessen tritt eine dynamische Ordnung voller widerstreitender Kräfte, dessen visuelles Drama das Auge überrascht und erfreut.

AL



14 CHARLES MARVILLE
Frankreich, 1816–1879
*Die Impasse de l'Essai
am Pferdemarkt, Paris,*
Negativ aus den 1860er Jahren;
Abzug nach 1871
Albuminpapier-Abzug
26,2 x 37,1 cm
84.XM.346.14

Charles Marville, einer der großen Dokumentarfotografen des Zweiten Pariser Kaiserreiches (1852–1870), entwickelte seine scharfe Beobachtungs- und Kompositionsgabe während seiner beinahe zwanzigjährigen Tätigkeit als Designer von Holzgravuren für Buchillustrationen und populäre Zeitschriften. Als er in den frühen 1850er Jahren mit der Fotografie begann und als reisender Fotograf für die erfolgreiche Firma Blanquart-Evrard arbeitete, war sich Marville bereits darüber im klaren, daß Architektur- und Landschaftsfotografie vor allem von einer geschickten Handhabung von Licht und Raum abhängen. Darüber hinaus ermöglichte ihm seine außergewöhnliche Versiertheit in der Fotografie seiner Zeit, Resultate von gleichbleibender Exzellenz zu erzielen – ob er nun, wie zunächst, die Kalotypie verwandte oder, wie später, die Kollodiumnaßplatte.

Als 1853 Baron Haussmann Präfekt des Seine-Distrikts in Paris wurde, war es eine seiner ersten Amtshandlungen, ein Team von Fotografen – darunter Baldus, Le Secq and Marville – zu beauftragen, Aufnahmen der Stadt vor seinen massiven Erneuerungen von Straßen und Plätzen zu machen. Marville arbeitete sorgfältig und gemäß dem Plan des Präfekten und fotografierte Straßen und Örtlichkeiten, die bald den geplanten neuen Boulevards Platz machen sollten. Eines der zum Abriß bestimmten Gebiete war der Pferdemarkt und seine Umgebung – zur Zeit, als Pferde und Maultiere noch das wichtigste Transportmittel darstellten, ein bedeutender Handelsplatz in Paris.

Diese Studie der Sackgasse (*impasse*) hinter dem Pferdemarkt veranschaulicht die Hindernisse und Irregularitäten des alten Paris, die Haussmann durch lichte Boulevards ersetzen wollte. Mit einer relativ niedrigen, axialen Position seiner Kamera betont Marville die Vielzahl der Strukturen und Sichtlinien, die die Szene ausmachen. Die kahlen Bäume ragen quer über den Vordergrund, bewachen den Ort und führen gleichzeitig das Auge in den Hintergrund dieses heruntergekommenen Viertels. Marville zeigt Feinfühligkeit für die verschiedenen Oberflächenstrukturen vor seiner Linse, vom verwitterten Kopfsteinpflaster und der ausgewaschenen, schmutzigen Allee bis zu den blätterigen Stuckfassaden. Die beschreibende Klarheit des Bildes steht der geschickten Orchestrierung von Licht- und Schattenspiel in nichts nach; Marville gibt sich hier als ein Meister bildlicher Form zu erkennen.

JC



15 CAMILLE SILVY
Frankreich, 1834–1910
*Flußszene – La Vallée de
l’Huisne*, Negativ 1858;
Abzug aus den 1860er Jahren

Albuminpapier-Abzug
25,7 x 35,6 cm
90.XM.63

Als Camille Silvy mit der Fotografie begann, hatte er schon ein Rechtsstudium absolviert und war professioneller Diplomat; die Fotografie war zunächst nur ein Hobby für ihn. Im Jahre 1857, nach einer Reise nach Algerien mit seinem Zeichenlehrer und aus Enttäuschung über seine eigenen Zeichnungen, bat er seinen Freund Graf Olympe Aguado, ihm die Fotografie beizubringen. Silvy verschrieb sich dieser Kunst so sehr, daß er sogar der Société Française de Photographie beitrug. Eines seiner ersten Motive war die Landschaft nahe seinem Geburtsort, dem Dorf Nogent-le-Rotrou an der Huisne. Nur wenige dieser Landschaftsstudien sind noch vorhanden; keine ist allerdings so brillant wie die hier reproduzierte *Flußszene*. Es existieren vier Abzüge, von denen jeder entscheidende Unterschiede aufweist, besonders was den Himmel und die Oberflächenstruktur angeht. (Die vier Abzüge wurden 1993 in einer Ausstellung des Getty Museums Malibu zum ersten Mal zusammen gezeigt.) “Die natürliche Schönheit der Szene selbst, reich an exquisitem und vielfältigem Detail, mit ausladenden weichen Schatten, die sich über das gesamte Bild hinwegstehlen, formt ein Bild der Ruhe und einladender Schönheit, wie wir Vergleichbares selten gesehen haben”, schrieb 1859 ein Kritiker.

Silvy war ein reifer Student und schuf sein Meisterwerk relativ früh in seiner fotografischen Karriere. Zur Ausstellung der Royal Photographic Society 1858 reichte er einen Abzug ein, dessen ausgezeichnete Qualität sofort Anerkennung fand. Das Bild wurde von einem Kommentator als “vielleicht die Perle der gesamten Ausstellung” bezeichnet. Ein anderer schrieb: “Unmöglich, mit mehr Kunstverstand und Geschmack zu komponieren als Herr Silvy ... Man weiß kaum, was man mehr bewundern soll, das tiefe Feingefühl der Komposition oder die Vollkommenheit im Detail.”

Die Fotografie ist von der Pont de Bois, einer Brücke über die Huisne, aufgenommen, nur wenige Minuten von Silvys Geburtshaus entfernt. Der Fluß ermöglichte es, Mühlen zu betreiben, die der kleinen Gemeinde zugute kamen und für landbesitzende Familien wie Silvys ökonomische Unabhängigkeit bedeuteten. Sein Reichtum erlaubte es ihm, einer finanziell so unergiebigen Tätigkeit wie der Fotografie nachzugehen.

Silvy überraschte jedoch seine Familie, als er 1859 nach London zog, wo er ein Porträtstudio eröffnete und einer der erfolgreichsten Porträtisten der städtischen *High Society* wurde. Er spezialisierte sich auf bis ins kleinste komponierte Miniaturporträts für Visitenkarten, die, was die geschickte Art betraf, mit der er seine Modelle positionierte, belichtete und arrangierte, mit einem Sinn für Perfektion angefertigt waren.

WN



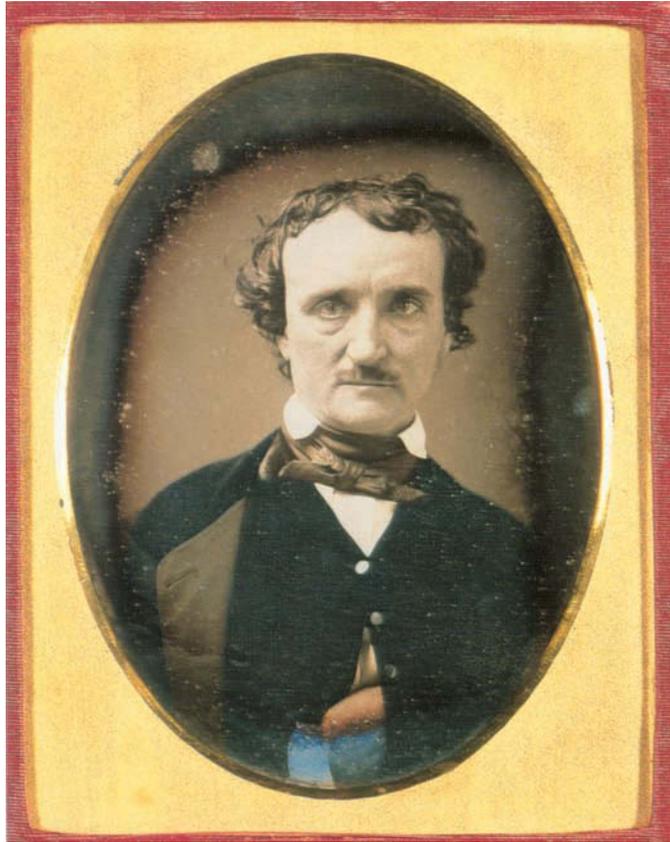
16 UNBEKANNTER
FOTOGRAF
Amerika, tätig Mitte des
19. Jahrhunderts
Porträt Edgar Allan Poes, 1849
(Ende Mai oder Anfang Juni)
Halbformatige Daguerreotypie
12,2 x 8,9 cm
84.XT.957

Edgar Allan Poe (1809–1849), ein großer Geist und Melancholiker, war eine tragische Figur in der amerikanischen Literaturgeschichte. Er war Dichter, Schriftsteller, Herausgeber und Kritiker, bekannt für seine makabren Erzählungen und seine Kriminalgeschichten. In diesem Porträt scheint Poe beinahe wie benommen in die Kamera zu starren. Das gläserne Auge der Kamera verzeichnet lockige Haarsträhnen in juwelartiger Präzision über seiner weiten, zerfurchten Stirn und das winzige Detail einer kleinen Narbe neben seinem linken Auge; es hält mit großer Ehrlichkeit das äußere Erscheinungsbild eines kranken Mannes fest. Die geschwollene Haut, die dunkelumränderten Augen und der herabhängende Mund lassen den vorzeitigen Tod des Schriftstellers, vier Monate später, vorausahnen. Das Bild wirkt wie eine Totenmaske: Das Antlitz und die leeren Augen gehören zu einem Mann, der dem Tod in vielerlei Verkörperungen begegnet ist.

Annie Richmond, mit der Poe befreundet war und mit der er, nach dem Tod seiner Frau, eine Affäre hatte, soll diese Aufnahme in Auftrag gegeben haben; sie soll für mindestens zwei Porträts bezahlt haben. Daher ist das auf uns gekommene Bild unter Poe-Forschern als die "Annie"-Daguerreotypie bekannt. Poe bemerkte zu diesem Bildnis: "Mein Leben scheint vertan – die Zukunft ein trübes Nichts."

Es existieren mindestens acht bekannte Daguerreotypien des Dichters. Poe selbst sah Daguerres Erfindung beinahe als eine Art Wunder an. Im Januar 1840 schrieb er: "Das Instrument selbst muß zweifellos als der bedeutendste und vielleicht außergewöhnlichste Triumph der modernen Wissenschaft aufgefaßt werden ... Denn die Daguerreotypie ist wahrlich unendlich genauer in ihrer Darstellung als jede Malerei von Menschenhand."

Die Liste der Fotografen, die dieses Porträt Poes aufgenommen haben könnten, ist schon auf mehr als ein Dutzend angewachsen. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß es von George C. Gilchrist, dem berühmtesten Daguerreotypisten in Lowell, Massachusetts, stammt. Gilchrist praktizierte seine Kunst von 1847 an bis mindestens 1860 und machte Porträtfotografien von vielen bekannten Persönlichkeiten. MH



17 JOHN PLUMBE JR.
Amerika (geboren in Wales),
1809–1857
*Das Kapitol der Vereinigten
Staaten*, 1846
Halbformatige Daguerreotypie
17 x 21 cm
96.XT.62

John Plumbe jr., ein geborener Waliser, kam im Alter von zwölf Jahren in die Vereingten Staaten. Er wurde Bauingenieur, einer der Pioniere der Entwicklung der Schienenwege durch den Westen und wird im allgemeinen als Urheber der Idee einer transkontinentalen Schienenverbindung genannt. Später, als Arbeit und Geld knapp wurden, brachte ihm seine Begeisterung für Architektur und die neue Kunstform der Daguerreotypie einen neuen Beruf. Nachdem Plumbe experimentelle Bilder reisender Fotografen gesehen hatte, die ihre Daguerreotypien öffentlich ausstellten, machte er 1840 selbst Bekanntschaft mit dem neuen Medium. Er war so erfolgreich, daß er bald schon in dreizehn Städten, einschließlich Washington D.C., Ateliers besaß.

Diese Daguerreotypie zeigt eine Ansicht der Ostfront des Kapitols der Vereinigten Staaten. Im Jahre 1846 war das Kapitol ein relativ einfaches Gebäude, aber schon durch die Hände von vier Architekten gegangen: William Thornton, Benjamin Henry Latrobe, Charles Bulfinch und Robert Mills. Der Bau des ursprünglichen Gebäudes, begonnen 1791, hatte vierunddreißig Jahre gedauert. Die Seitenschiffe, die zu Plumbes Zeit den Senat und das Repräsentantenhaus beherbergten, verbinden nun die gegenwärtigen Kammern mit der zentralen Rotunde. Diese Daguerreotypie ist eine von dreien, die Plumbe von dem Gebäude aufnahm. Er fotografierte zu der Zeit gerade die wichtigsten Regierungsgebäude in der Hauptstadt der Nation, darunter das Haus des Präsidenten (das jetzt das Weiße Haus genannt wird), das US-Patentbüro und die Zentralpost. Das Haus des Präsidenten ist in dieser Daguerreotypie gerade noch ganz oben links erkennbar. Plumbe war so in der Lage, in einer einzelnen Ansicht die grundlegende Organisation und den symbolischen Gehalt von Washington D.C. darzustellen: das Kapitol im Zentrum der Stadt und das Weiße Haus getrennt davon, auf der anderen Seite der Pennsylvania Avenue.

Als schlechte Einnahmen seiner Fotogalerien ihn zwangen, Bankrott zu erklären, zog Plumbe sich nach Dubuque, Iowa, zurück. Ein erfolgloser Versuch, seinen Wohlstand im kalifornischen Goldrausch zurückzugewinnen, trieb ihn schließlich 1857 zum Selbstmord.

MH



18 ALBERT SANDS
SOUTHWORTH
Amerika, 1811–1894
JOSIAH JOHNSON HAWES
Amerika, 1808–1901
*Frühe Operation unter
Einsatz von Äther zur
Anästhesie, 1847*
Ganzformatige Daguerreotypie
14,6 x 19,9 cm
84.XT.958

Albert Sands Southworth und Josiah Johnson Hawes kamen zur Fotografie, als sie beide, unabhängig voneinander, im Frühjahr 1840 Vorlesungen und Demonstrationen von Jean-François Gouraud hörten, der den Prozeß von Daguerre selbst erlernt hatte. Southworth eröffnete ein angesehenes Porträtstudio in Boston zusammen mit Joseph Pennell, den Hawes 1843 als Partner ablöste. In ihrem Atelier an der Tremont Row gelangten Southworth und Hawes mit ihren Daguerreotypen von Bostoner Persönlichkeiten, durchreisenden Politikern und Theaterstars zu einigem Ruhm.

Die Partner, die ständig mit neuartigen Methoden experimentierten, verlangten Spitzenpreise von ihren Kunden: Mathew Brady in New York, der erste Porträtist der Ära, erhielt zwei Dollar für eine kleine Daguerreotypie (1/6-Format), während Southworth und Hawes fünf Dollar verlangten. Andere Arbeiten – Stadtansichten, Landschaften, öffentliche Ereignisse und Aufnahmen größerer Gruppen von Leuten – waren sehr zeitraubend und nicht so einträglich wie die Porträtkunst.

Lange bevor die Kamera mit Leichtigkeit für die Aufzeichnung historischer Ereignisse eingesetzt wurde, realisierten Southworth und Hawes 1847 *Frühe Operation unter Einsatz von Äther zur Anästhesie*. Die erste öffentliche Demonstration des Gebrauchs von Äther zur Anästhesierung von Patienten bei Operationen hatte im Oktober 1846 in einem Lehrsaal des Massachusetts General Hospital stattgefunden; kein Fotograf war zugegen, um den historischen Augenblick aufzuzeichnen. In den folgenden Wochen und Monaten fanden weitere Demonstrationen des Einsatzes von Äther bei Operationen statt, einschließlich der hier aufgenommenen, bei der Dr. Solomon Davis Townsend im Begriff steht, die Operation durchzuführen. Die lebendige Wirklichkeit der Aufnahme überrascht: Operationsinstrumente in Glasvitriolen im Hintergrund des Raumes, die Utensilien einer Operation auf dem Tisch, die Fräcke der Doktoren und die Strümpfe, die sich noch immer an den Füßen des Patienten befinden, all dies sind beredete Einzelheiten.

WN



19 JOHN BEASLEY GREENE
Amerika (tätig in Ägypten
und Algerien), 1832–1856
Der Tempel von Luxor,
1853 oder 1854

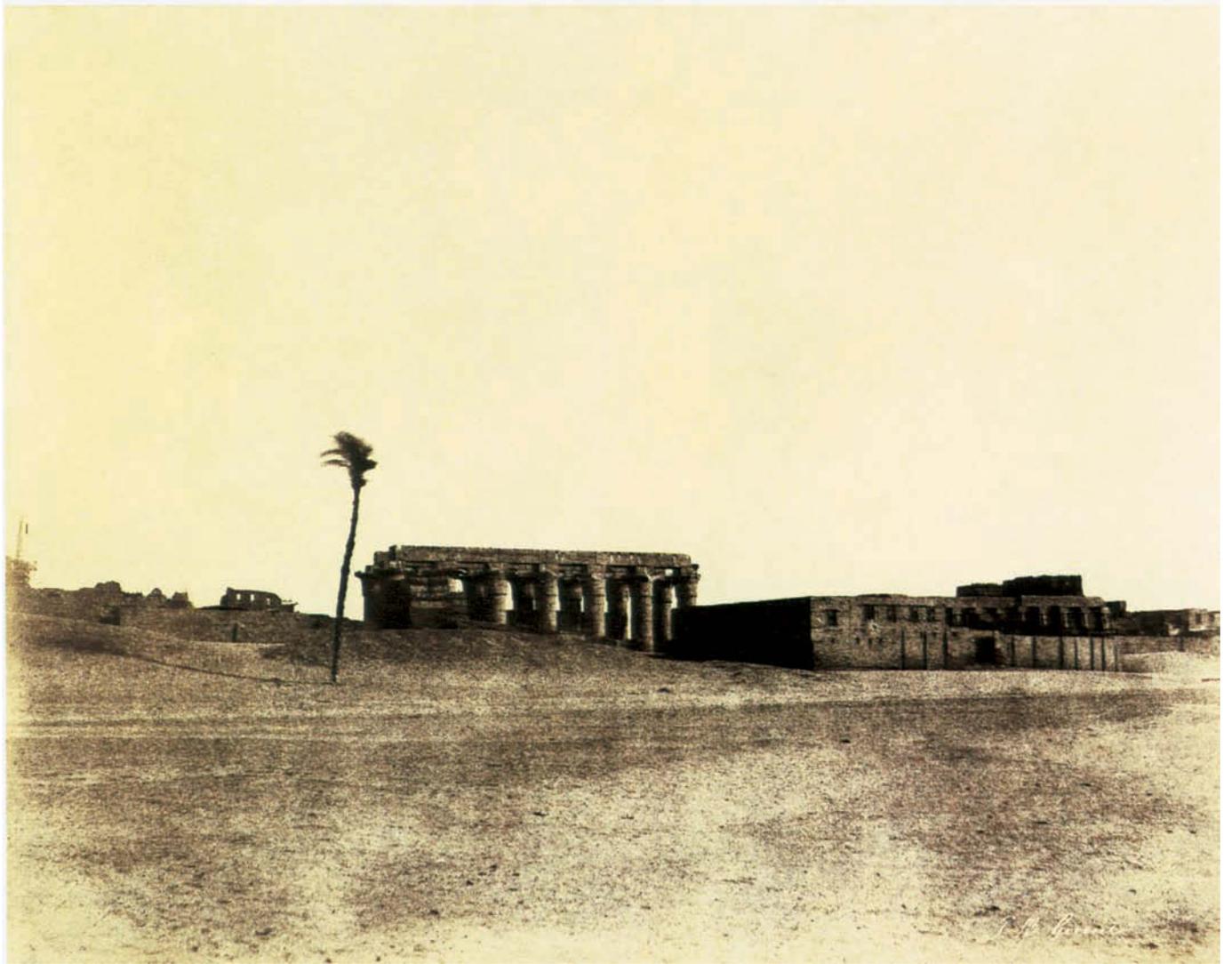
Salzabzug
23,4 x 29,2 cm
84.XM.361.2

J. B. Greene, der Sohn eines amerikanischen Bankkaufmanns in Paris, widmete die letzten Jahre seines kurzen Lebens der Fotografie. Greene machte einige der ersten und poetischsten Bilder von Ägypten, wohin er wahrscheinlich seiner Gesundheit wegen gereist war. Wie alle Touristen damals, und viele auch heute, reiste er von Ort zu Ort auf dem wichtigsten Verkehrsweg Ägyptens, dem Nil.

Diese langgestreckte Ansicht des Tempels von Luxor ist von Westen her aufgenommen, von der Flußseite des Komplexes, dessen Hauptachse sich parallel zum Nil erstreckt. Die Fasern des Papiernegativs, das Greene für diesen Abzug benutzte, sind sichtbar; sie betonen die Weichheit des Vordergrunds, die alljährlich überflutete Flußniederung, und tragen zu einem Effekt flirrender Hitze bei, der von der Aufnahme auszugehen scheint. Greenes Boot, in dem er kam und das ihm auch als Dunkelkammer diente, muß direkt hinter der Kamera liegen, auch wenn das Flußufer nicht sichtbar ist. Dies mag sehr wohl der erste Blick sein, den Greene auf den Tempelkomplex hatte; er muß die subtile Schönheit der Szene erkannt und gewußt haben, wie es in die rötlichen Grautöne des Abzugs übersetzt werden würde.

Die Kolonnade gewaltiger Säulen in der Mitte des Bildes war ursprünglich von seinem Erbauer Amenhotep III., der von 1386–1349 v. Chr. regierte, als Teil einer Säulenhalle geplant, wurde jedoch nie vollendet. Zur Rechten des Komplexes setzt sich ein Hof in weniger grandiosen Proportionen fort, erbaut durch den nämlichen Pharaon der 18. Dynastie, und jenseits davon, ganz rechts, liegt ein älterer Teil des Gebäudes, der das Heiligtum enthielt und den Komplex abschloß. Links der Mitte (nicht erkennbar in Greenes Aufnahme) liegt ein anderer Säulenhof und eine Gruppe gewaltiger Pylonen. Eine einsame Palme, deren Wedel sich im Laufe der langen Belichtungszeit in einer Brise wiegte, ist ein flüchtiges Etwas im Vergleich mit der ungeheuren, massigen Architektur dahinter. Kein anderes Leben rührt sich hier. Greenes beeindruckende Ansicht der monumentalen Architektur betont ihre Abgeschlossenheit zwischen Fluß und Wüste, eingeschlossen, oben und unten, von Himmel und Sand.

GB



20 WILLIAM H. BELL
Amerika (geboren in England),
1830–1910
*Aufrecht stehender Felsblock,
Rocker Creek, Arizona, 1872*
Aus dem Album *Geographical
and Geological Explorations
and Surveys West of the 100th
Meridian, 1871–73*
(Geographische und
geologische Erforschungen
und Vermessungen westlich
des einhundertsten Meridians)
Albumpapier-Abzug
27,5 x 20,3 cm
84.XO.1371.30

Diese Fotografie stammt von einer Vermessungsexpedition der US-Regierung aus dem Jahre 1872 unter Leutnant George M. Wheeler im Gebiet westlich des einhundertsten Meridians. Bell arbeitete als Fotograf der Expedition, und seine Arbeit wurde sowohl zur Illustration des Reports der Befunde benutzt als auch in Form von Stereofotografien an die Öffentlichkeit verkauft. Bell konfrontiert uns mit der erstaunlichen Masse und Dichte des Felsblocks. Er plaziert ihn in der Mitte der Komposition und läßt ihn nahezu das gesamte Format ausfüllen. Die Bildunterschrift der stereofotografischen Version, die sich ebenfalls im Getty Museum befindet, zeigt, daß es Bell im wesentlichen um Erosionserscheinungen an der Basis dieser Felsformation ging. Dadurch, daß er den Felsen zu diesem Zweck so entschieden isoliert, zeigt Bell auf der anderen Seite aber auch seine Bewunderung für die ansprechende Form, so immens und unbeweglich, und doch den Kräften der Luft ausgesetzt, die ihn eines Tages zu Fall bringen werden. Die Nahaufnahme gibt uns außerdem die Möglichkeit, die Oberfläche des Felsens in allen Einzelheiten zu studieren, wie wir es ähnlich mit einem Porträt täten in dem Versuch, Persönlichkeit durch Physiognomie zu definieren.

Bell lenkt unsere Aufmerksamkeit so erfolgreich auf die pockige Oberfläche der Sandsteinformation, daß wir den Mann kaum wahrnehmen, der in seinem Schatten sitzt. Die menschliche Figur war im 19. Jahrhundert oft Teil von Fotografien kolossaler Naturwunder, um einen Größenvergleich zu ermöglichen; diese Figur jedoch erfüllt in dieser Beziehung nicht ihre Pflicht, ja sie wendet sich sogar vom Felsen ab, um den Boden darunter mit einem Vergrößerungsglas abzusuchen. Daß dieses Nebeneinander Zufall ist, ist schwer zu glauben. Es ergibt sich das humorvolle Szenario, in dem ein Mann so völlig in seine Arbeit vertieft ist, daß er den Felsbrocken, der sich über ihm auftürmt, zu vergessen scheint.

Bell wurde in Liverpool geboren, wuchs aber in Philadelphia auf, wo er 1848 ein Fotoatelier eröffnete und Beiträge zur Zeitschrift *Philadelphia Photographer* beisteuerte. Auf diese Weise konnte er seine Ideen über technische Verbesserungen des Mediums und über die Ergebnisse seiner Erfahrungen mit Ausrüstung und Material im Feld und auf Reisen mitteilen. Bell war Soldat im amerikanischen Bürgerkrieg und kämpfte in den Schlachten von Antietam und Gettysburg. Im Jahre 1865 wurde er zum Cheffotografen des Army Medical Museums in Washington ernannt. Seine umfassenden fotografischen Aufzeichnungen von Verwundungen von Soldaten im Bürgerkrieg benutzten Ärzte, um Krankheitsgeschichten zu beschreiben und Veröffentlichungen über erfolgreiche Amputationen zu illustrieren.

KW



21 ALEXANDER GARDNER

Amerika (geboren in
Schottland), 1821–1882
*Lincoln am Schlachtfeld
von Antietam, Maryland,*
3. Oktober 1862

Albuminpapier-Abzug
22 x 19,6 cm
84.XM.482.1

Bald nach seiner Emigration von Schottland in die Vereinigten Staaten im Frühjahr 1856 wurde Alexander Gardner, der schon ein erfahrener Fotograf war, von dem Porträtisten Mathew Brady eingestellt, um in seinem Atelier zu arbeiten. Als fünf Jahre später der Bürgerkrieg ausbrach und man von den Stufen des US-Kapitols den Klang von Kanonenschüssen hören konnte, war es Gardner, der Brady auf die Idee brachte, ein Team von Fotografen zusammenzustellen, um Bilder des Krieges aufzuzeichnen – so gut dies mit den langsamen und unflexiblen Apparaten, die ihnen zur Verfügung standen, möglich war. Gardner selbst machte 1862 und 1863 Hunderte von Fotografien im Feld. Seine leichenübersäten Schachtfelder von Antietam, Maryland, riefen einen Aufruhr hervor, als sie in Bradys New Yorker Galerie im November 1862 ausgestellt waren; nichts, das gleichzeitig so grafisch und so brutal war, war jemals zuvor in der amerikanischen Fotografie gesehen worden.

Gardners dauerndstes Vermächtnis sind die siebenunddreißig auf uns gekommenen Porträts Lincolns, die den Präsidenten allein oder mit Familie, Freunden und Beratern zeigen. Gardners Bekanntschaft mit dem Präsidenten war ausreichend, um ihm zwischen 1861 und 1862 ein Atelier im Weißen Haus zu sichern. Am 3. Oktober 1862, zwei Wochen nach der Niederlage des Generals der Union, George B. McClellan, durch den General der Konföderierten, Robert E. Lee, bei Antietam, besuchte Lincoln das Schlachtfeld und beriet sich mit seinem Führungsstab, einschließlich McClellan, Hauptmann John McClelland und Alan Pinkerton, dem Chef des Geheimdienstes. Pinkerton hatte Gardner für ein geheimes Sonderprojekt eingestellt, wofür er die handgezeichneten Karten duplizieren sollte, die bei Feldzügen verwandt wurden. Lincolns wirklicher Grund für den Besuch jedoch wird durch ein Telegramm enthüllt, das er an seine Frau sandte, mit der Nachricht, daß er nach Antietam gehe, um sich "morgen vormittag von Mr. Gardner fotografieren zu lassen – wenn wir lang genug stillhalten können."

Fünf verschiedene Posen der fotografischen Sitzung zu Antietam sind erhalten, einschließlich der hier reproduzierten. Es ist kein gewöhnliches Porträt und konnte nur von jemandem, der mit allen Beteiligten äußerst vertraut war, gemacht worden sein. Lincoln selbst, wie er es vorausgesagt hatte, brachte es nicht fertig, still zu stehen, und so erscheint sein Kopf etwas verschwommen. Das Geniale dieses Bildes liegt in Gardners gekonnter Komposition, die sichtbare Einzelheiten des Lagerlebens miteinbezieht. Das Zelt und die Zeltleinen dominieren. Das Auge ist daher zu gleichen Teilen von den Befestigungen der Leinen wie von den Gesichtern der Obersten angezogen. Trotz der kompositorischen Unterbrechungen steht die imposante Figur Lincolns im Zentrum des Interesses.

WN

N 16



22 GEORGE N. BARNARD
Amerika, 1819–1902
Nashville vom Kapitol aus,
Negativ 1864; Abzug 1865

Albuminpapier-Abzug
25,6 x 35,9 cm
84.XM.468.3

Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Der amerikanische Bürgerkrieg brachte für viele Fotografen neue Themen. Nach einer Vorkriegskarriere als Porträtist im Norden des Staates New York war George N. Barnard eine zeitlang bei Mathew Brady eingestellt und arbeitete gelegentlich mit James Gibson an Aufnahmen von Befestigungsanlagen um Washington und Schlachtfeldern in Virginia. Er wurde 1863 offizieller Fotograf der Unionsarmee und arbeitete an den westlichen Kriegsschauplätzen, in den Staaten entlang des Mississippi.

Dieser beeindruckende Blick auf die Hauptstadt Tennessee von den Stufen ihres neuerrichteten Kapitols aus ist Teil einer größeren Serie. Barnard machte diese Aufnahmen als er 1864–65 General William Tecumseh Shermans grausamem Feldzug folgte, der von Tennessee aus durch Georgia und Savannah und bis ans Meer führte und dann nördlich in die Staaten Carolinas. Nach dem Krieg veröffentlichte Barnard eine Auswahl der Bilder in *Photographic Views of Sherman's Campaign* (Fotografische Ansichten Shermans Feldzugs), einem stattlichen Album von einundsechzig aufgezogenen Albuminpapier-Abzügen (von denen diese Fotografie stammt). Barnard fotografierte drei Ansichten an dieser Stelle. Diese Ansicht, die Soldaten der Union im Portikus des Gebäudes zeigt sowie eine Reihe von Unionskanonen, die über hölzerne Verteidigungspalisaden und Erdwälle hinweg auf die Stadt gerichtet sind, sollte den Sieg Shermans und seiner Armee über die einst aufständische Stadt vor Augen führen. Barnard verdeutlichte diese Dominanz, indem er seine Kamera so auf einen Teil der Brüstung des Gebäudes positionierte, daß die Kolonnade und ihre Basis eine eindrucksvolle vertikale Kraft bilden, die den gesamten Bildraum bestimmt. Die Kanonen werden zu einer Reihe schweigender Wächter, moderne Friedenssicherer, deren emphatische Männlichkeit – was Form, Material und Zweck angeht – mit der Weiblichkeit der eleganten, dekorativen, klassischen Statuen der Laternensockel kontrastiert. Im Vordergrund sieht man die geisterhafte Spur eines menschlichen Wächters, der sich während der langen Belichtungszeit aus dem Bildausschnitt entfernte. In der Ferne, kaum erkennbar entlang der Verlaufslinie des Cumberland Flusses, liegen die Zelte der Union in großer Zahl, Zeichen des enormen Aufwands an Männern und Material in Vorbereitung von Shermans großem Unternehmen. Als das Bild 1866 veröffentlicht wurde, fügte Barnard den dramatischen Himmel von einem anderen Negativ hinzu. Nach dem Krieg ließ sich Barnard für eine Zeit in Charleston nieder, einer der südlichen Städte, deren Zerstörung er so eindrucksvoll aufgezeichnet hatte. Er war später noch als Porträtfotograf in Chicago, Rochester, New York und Painesville, Ohio, sehr erfolgreich.

GB







23 CARLETON WATKINS
Amerika, 1829–1916
*Multnomahfälle des Columbia
Flusses, Oregon, No. 422,
2500 Fuß, 1867*
Albuminpapier-Abzug
52,4 x 39,9 cm
85.XM.11.28

Carleton Watkins, der in den frühen 1850er Jahren von New York nach Kalifornien zog, begann seine Karriere als Fotograf sozusagen per Zufall, als er für einen abwesenden Angestellten des Daguerreotypiestudios von Robert Vance in Marysville einsprang. Innerhalb von zehn Jahren führte Watkins sein eigenes Fotoatelier in San Franzisko. Nach einem finanziellen Rückschlag 1875 verlor er sein gesamtes fotografisches Inventar an seinen Konkurrenten Isaiah Taber. Keineswegs entmutigt, machte sich Watkins daran, seinen Bestand zu ersetzen und produzierte wiederum ein umfassendes Œuvre, für welches er die gesamte Pazifikküste entlangreiste, im Norden bis nach Kanada und im Süden bis nach Mexiko.

Watkins' Fotografien, in denen es ihm darum ging, die Beziehung zwischen Natur und Mensch darzustellen, haben unsere Interpretation der Landschaft beeinflusst. In seinem Eifer, die Schönheit der Landschaft hervorzuheben, wird ihm der Westen zum Paradiesgarten, großartig und ehrfurchtgebietend in seiner natürlichen Form. Für eine Kommission der Oregon Steam Navigation Company reiste Watkins 1867 durch Oregon, machte mindestens neunundfünfzig Riesenegative (eines davon wurde benutzt, um diesen Abzug zu machen) und mehr als einhundert Stereofotografien.

In dieser Fotografie der Multnomahfälle betont Watkins die erhabene Qualität des Naturschauspiels. Ohne Himmel und unter Verzicht auf einen Vordergrund füllen der Wasserfall und die umgebende Flora den gesamten Bildraum. Die Größe des Abzugs erhöht noch die Monumentalität der Szene. Das Bild hat Dynamik, nicht nur seines großartigen Maßstabs wegen, sondern auch durch den offensichtlichen Verzicht auf eine horizontale Gliederung vom Vorder- zum Hintergrund. Dadurch, daß Watkins dem Betrachter ein räumliches Abstandnehmen nicht zugesteht, scheint das Bild merkwürdig zu schweben. Der Wasserfall, der als vertikales Bildelement die Schlüsselrolle spielt, hält das Bild zusammen. Wie er so vom oberen zum unteren Bildrand herabfällt, wird der Wasserfall zu einer großartigen Naturkraft, die Ehrfurcht, Angst und Sinnlichkeit weckt. Durch die Wahl seines Blickwinkels und das Fehlen menschlicher Gegenwart läßt Watkins die Natur rein und unberührt erscheinen. AL



24 HENRY HAMILTON
BENNETT

Amerika (geboren in
Kanada), 1843–1908

*Der Fotograf mit seiner Familie:
Ashley, Harriet und Nellie, 1888*

Albuminpapier-Abzug
44,4 x 54 cm
84.XP.772.8

Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Als Henry Hamilton Bennett 1865 aus dem Bürgerkrieg zurückkam (in dem er die Verkrüppelung seiner rechten Hand erlitten hatte), kaufte er zusammen mit seinem Bruder George ein Fotoatelier in seiner Heimatstadt Kilbourne, Wisconsin. Mit der Ankunft der Eisenbahn kamen Touristen, um die Landschaft um den Wisconsin, einen Nebenfluß des oberen Mississippi, zu genießen. Der Wisconsin windet sich durch malerische Schluchten, die das fließende Wasser in den weichen Fels gegraben hat, ein Gebiet, das die Anwohner "the Dells" nennen. Die Brüder teilten das Ateliergeschäft in seine logischen Komponenten – Landschaft und Porträt – und arbeiteten so für mehrere Jahre zusammen bis George aus dem Geschäft ausschied und nach Vermont zog.

Mit Beginn der 1870er Jahre begann Henry Hamilton Bennett, der der Naturliebe verfallen war, sich hauptsächlich der Landschaftsfotografie zu widmen. Im Jahre 1866 schrieb er in sein Tagebuch: "In die Dells gegangen; der Wasserstand so hoch wie seit Jahren nicht. Es ist schrecklich, furchtbar, erhaben, majestätisch und groß." In den nächsten zwanzig Jahren, verwandte Bennett den größten Teil seiner kreativen Energie, um die Landschaft seiner Heimat zu interpretieren. Die Wisconsin Dells wurden zu einem Anziehungspunkt für Besucher, die Bennetts publizierte Fotografien und Führer in die Gegend gelockt hatten.

Oft nimmt Bennett Familie und Freunde in seine Bilder auf; sie posieren auf Dampfschiffen oder ruhen am Ufer, so daß seine landschaftlichen Arbeiten das Gefühl eines Familienalbums vermitteln. Bennetts Art des Porträtierens ist offensichtlich von seiner Erfahrung mit Landschaftsaufnahmen geprägt. In diesem Selbstporträt mit seinem Sohn Ashley und den Töchtern Harriet und Nellie trennt Distanz die Personen, als seien es Figuren in einer Landschaft. Diese Fotografie entstand vielleicht als Aufzeichnung der Trauer der Familie um Bennetts Frau Frances, die 1884 verstorben war. Der große Raum ist mit Kunstwerken bestückt und hinterläßt so einen Eindruck von Wohlstand. Doch unsere Aufmerksamkeit ist von der unnatürlich erscheinenden Gestelltheit der Szene gefangen. Über Bennetts Kopf hängt ein Landschaftsgemälde eines nicht identifizierten Künstlers, Nellie hält ein Fotoalbum auf dem Schoß, hinter ihr auf einem Podest eine Bürgerkriegsskulptur. Zur Linken Ashleys steht ein Ölgemälde auf einer Staffelei, das die Kamera zur Hälfte anschneidet. Nur Harriet sieht direkt in die Linse, die anderen starren in die Ferne, irgendwo zur Linken der Kamera. Könnte es sein, daß sie auf ein Porträt von Frances blicken, der verlorenen Frau und Mutter?

WN







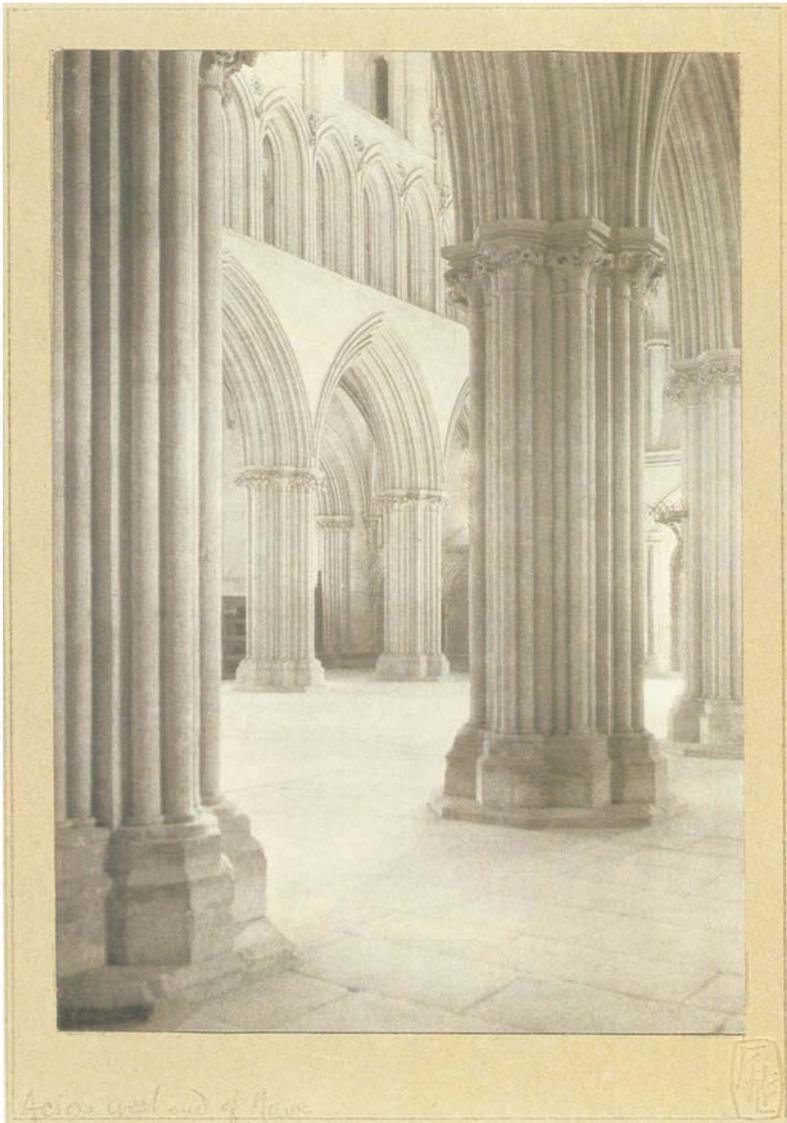
25 FREDERICK H. EVANS
England, 1853–1943
*Durchblick im Westende des
Mittelschiffs der Kathedrale
von Wells, ca. 1900*

Platinabzug
15 x 10,5 cm
84.XM.444.38

Vom jugendlichen Bankangestellten arbeitete sich Frederick H. Evans in den 1880er Jahren zum Buchladenbesitzer empor und knüpfte Bekanntschaften in Londons kreativen Kreisen. Um die Zeit dieses Berufswechsels begann er, sich einem Interesse hinzugeben, das seine dritte Karriere werden sollte. Er fing an, Muscheln und Insekten durch das Mikroskop zu fotografieren und die Ergebnisse auf Glas aufzuziehen. Dies und seine Bewunderung für William Morris' Designs und die Zeichnungen Aubrey Beardsleys nährten den Wunsch, seine eigenen fotografischen Abzüge herzustellen. In dieser Ansicht der mittelalterlichen Struktur der Kathedrale von Wells spiegeln sich, wie man hier sieht, in der Imitation natürlicher Form und der Betonung extremer Künstlichkeit seine bevorzugten Motive: Landschaft und Architektur. Das Bild bringt auf wundersame Weise das hohe gerippte Kirchengewölbe auf einen menschlichen Maßstab und respektiert doch gleichzeitig das feine gotische Detail. Das weiche, gleichmäßige Licht – auf das er wahrscheinlich Stunden, wenn nicht Tage, gewartet hat – taucht die vielgliedrigen Säulengänge des massigen Schiffs bis in die Arkaden des Triforiums hinauf in eine überirdische Qualität. Evans' unübertreffliche Meisterschaft im Platindruck erlaubt es ihm, subtile Akzente zu setzen, so die fast schwarzen Schatten in den Lichtgaden (am oberen Rand der Komposition) und der weiße Glanz, der vom Haupteingang (im unteren rechten Teil) ausgeht.

Wie die zeitgenössischen Schriftsteller Victor Hugo und J. K. Huysmans, die beide die Kathedrale zu einem zentralen Thema machten, so war auch der belesene Evans von der Kunst und Architektur des Mittelalters begeistert. Er suchte viele dieser Monumente mit Kamera und Glasnegativen auf, so die Kathedralen in Lincoln, Reims, Durham, Bourges, Ely und Wells. Gebaut aus heimischem Sandstein in zwei Bauabschnitten zwischen 1185 und 1350, überschattet die Kathedrale von Wells noch heute die kleine alte Stadt, in welcher sie errichtet wurde. Sie hatte einige spätere Restaurationen durchzumachen, doch das Mittelschiff, manchmal auch als das lange Glied der Kirche bezeichnet, blieb unversehrt. Die Arkaden des Mittelschiffs, sieht man sie in ihrer gesamten Länge, haben eine erdgebundene Horizontalität, die Evans brach, um die Vertikale der Einzelelemente zu betonen. Die scharfgeschnittenen Linien lesen sich eher wie eine Zeichnung als ein Steinmonument. Evans, selbst ein hingebungsvoller Arbeiter, entlehnt seine lichte Vision dem Glauben und Können unbekannter Handwerker, die diese großartige Kirche schufen.

JK



Ancient west end of nave



26 GERTRUDE KÄSEBIER
Amerika, 1852–1934
Silhouette einer Frau, ca. 1900
Platinabzug
20 x 10 cm
87.XM.59.28

Eine Erziehung im Geist der Pioniere, verbunden mit einem starken Sinn für Unabhängigkeit, und die Ästhetik der Piktorialisten machten es Gertrude Käsebier möglich, einen ungeheuren künstlerischen und professionellen Erfolg als Porträtfotografin zu erzielen. Sie wuchs in Colorado auf, zog in ihrer Jugend nach Brooklyn, New York, wo sie sich schließlich verheiratete und eine Familie gründete. In den späten 1880er Jahren begann Käsebier mit einer formalen Kunstausbildung am Pratt Institute in Brooklyn. Zunächst arbeitete sie in den traditionellen Bereichen der Zeichnung und Malerei, entdeckte aber bald die Fotografie und begann, dem Einspruch ihrer Familie zum Trotz, eine Ausbildung in einem kommerziellen Porträtstudio. Käsebier eröffnete ihr eigenes Atelier. Sie arbeitete ohne die zu der Zeit üblichen viktorianischen Möbel und Requisiten und entwickelte einen neuen Stil des weichen Fokus und künstlerischen Lichts. Käsebier wurde Mitglied des New York Camera Club und des Linked Ring (in London). Sie war außerdem eine Vertraute Alfred Stieglitz' und Edward Steichens, der Begründer der Photo-Secession, eines losen Zusammenschlusses von Fotografen, die sich der Sicherung der Fotografie als zu den Künsten gehörig gewidmet hatten.

Diese Fotografie, möglicherweise zum Anlaß der Hochzeit ihrer Tochter aufgenommen, erinnert mit ihrer Profilansicht, den gefalteten Händen und dem durchsichtigen Schleier an eine Quadrocento-Madonna. Käsebier betonte die Rolle der Frau und der Mutterschaft in ihrer Arbeit. Dieses Bild ist von Anspielungen auf jungfräuliche Reinheit erfüllt (ein anderer Titel ist *Ein Mädchen beim Gebet*), und die Ehe wird in den Rang des Spirituellen gehoben. Diese Sentimentalität wird noch bedeutungsvoller, denkt man an Käsebiers eigene unglückliche Ehe. Das Bild ist nicht einfach eine Ablichtung, sondern bedient sich einer beinahe skulpturalen Modulation von hellen und dunklen Tönen; die Silhouette wird dadurch gemildert, daß der Fokus auf dem Türrahmen und dem Blick nach draußen liegt. Diese Sensibilität der Piktorialisten brachte Alfred Stieglitz 1898 dazu, Käsebier als "die führende Porträtfotografin des Landes" zu bezeichnen.

JM



27 ANNE BRIGMAN
Amerika, 1869–1950
Das Auge des Sturms, ca. 1910
Platinabzug
24,6 x 19,7 cm
94.XM.111
Stiftung von Jane und Michael Wilson

Anne Brigman hatte sich um 1901 selbst die Fotografie beigebracht und war schon im folgenden Jahr in der Ausstellung des San Francisco Photographic Salons vertreten. Nicht viel später begann sie, mit Alfred Stieglitz (vgl. Nr. 30) in New York zu korrespondieren, und wurde schon früh Mitglied der Gruppe Photo-Secession. Stieglitz wurde zum Liebhaber und Sammler von Brigmans Arbeit; er publizierte sie in seiner reich illustrierten Zeitschrift *Camera Work*. Brigmans Arbeiten gehören stilistisch zu den Piktorialisten; kennzeichnend ist der weiche Fokus und der malerische Zugang zur Thematik. Für Brigman war die Fotografie eine Verbindung dessen, was sie auf Film aufzeichnete und später mit der Hand hinzufügte.

Brigman war ebenso leidenschaftlich überzeugt von der wandelnden Kraft der Natur wie von den künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie. Zu einer Zeit, als die meisten Aktfotografien von Männern und in Ateliersituationen aufgenommen wurden, wurde sie zu einer Pionierin des weiblichen Akts in der Wildnis. In ihren Fotografien und ihren Aufzeichnungen beschreibt sie in ekstatischen Begriffen die Erfahrung, draußen in der Landschaft des Westens zu sein, und ihre Bilder spielen oft auf eine heilige Gemeinschaft zwischen Mensch und Natur an.

Das Auge des Sturms verkörpert diese Verbindung. Die verheerenden Kräfte der Natur sind dargestellt, wie sie doch auch einen Platz für den Menschen in ihrer Mitte lassen. Bedroht vom nahenden Sturm, finden die Figuren Unterschlupf im Schutz der Bäume. In den Linien auf den in ihre Mäntel gehüllten Figuren ist ein Anklang des gefurchten Baumstamms dahinter zu entdecken. Die Unbekleidete mit dem Heiligenschein, von Brigman im Negativ hinzugefügt, mag einen Engel oder eine Dryade repräsentieren, die die anderen Figuren in Sicherheit bringt. Da der Symbolismus und Mystizismus der Bilder Brigmans ein intensiv persönlicher ist, mögen die Einzelheiten der Erzählung unklar bleiben; das Bild selbst jedoch ergreift uns mit einer großen Gefühlskraft.

KW



28 LEWIS W. HINE
Amerika, 1874–1940
*Selbstporträt mit
Zeitungsjungem*, 1908
Gelantinesilber-Abzug
13,9 x 11,8 cm
84.XM.967.1
Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Lewis W. Hine wurde in Oshkosh, Wisconsin, geboren, besuchte dort die State Normal School und geriet in den Einflußbereich von Professor Frank A. Manny, eines Spezialisten für Erziehung und Psychologie. Im Jahre 1900 schrieb er sich an der Universität Chicago ein, wo er von den pädagogischen Theorien John Deweys und Ella Flagg Youngs beeinflusst wurde. Hine wurde 1901 von Professor Manny, seinem Mentor aus Oshkosh, eingestellt, um Naturstudium und Geographie an der Ethical Culture School in New York City zu unterrichten. Bald darauf erlangte er seinen Magister in Pädagogik und schrieb sich für weitere akademische Arbeit im Department für Soziologie an der Universität Columbia ein; er war einer der wenigen Fotografen seiner Generation, der einen solchen Grad an akademischer Bildung erreichte.

Mit dreißig Jahren hatte Hine schon unter einigen der besten Pädagogen und Psychologen studiert, doch den Nutzen der Fotografie im Lehrbereich und in der Sozialarbeit seines Fachs hatte er noch nicht erkannt. Es war wohl Manny, der Hine dazu bewegte, im Alter von dreiunddreißig Jahren mit der Fotografie anzufangen, und der ihn an einem Projekt beteiligte, bei dem es um die Dokumentation von Emigranten auf Ellis Island ging. Hine benutzte ein Stativ und einen Magnesiumblitz für die Aufnahmen. Im Jahre 1907 entschied er sich, sich ausschließlich der Fotografie zu widmen, und schloß sich auf Einladung Paul Kelloggs einem Team von Sozialarbeitern, Künstlern und Journalisten an, die die sozialen Bedingungen in der Stadt Pittsburgh dokumentierten. Aufgrund seines Erfolgs in der Sozialfotografie wurde er 1908 vom National Child Labor Committee in New York eingestellt – für ein Gehalt von 100 Dollar im Monat zuzüglich Unkosten.

Hine machte das *Selbstporträt mit Zeitungsjungem*, kurz nachdem er begonnen hatte, ganztägig für das National Child Labor Committee zu arbeiten. Er verbrachte acht Jahre dort, in denen er die Ausbeutung Minderjähriger (unter vierzehn Jahren) am Arbeitsplatz dokumentierte. Er war es, der den Ausdruck *Photostory* prägte, um den Prozeß zu beschreiben, bei dem eine Erzählung aus bildlichen Facetten eines Themas geschaffen wird, ein Prozeß, der von vornherein für die gedruckte Seite bestimmt ist. Sein Genie lag im eindrucksvollen Verweben von Objektivität und persönlichem Gefühl, das er für die Gesichter vor seiner Linse empfand. Den Vordergrund dieses Bildes dominiert sein eigener Schatten, wie er den Kabelauslöser der stativfixierten Kamera hält. Es ist sehr wahrscheinlich früh morgens; der Junge trägt einen Hut mit einer Coca-Cola-Werbung; im Hintergrund ist eine Werbung der Hutfirma Danbury zu sehen. Hine bevorzugte hartes Licht, um jedes Detail des Bildes herauszuarbeiten; dies jedoch zwingt den Jungen, dessen Arm kaum länger als eine Zeitungsseite ist, seinen Kopf schief zu legen, während er ins Licht blickt.

WN







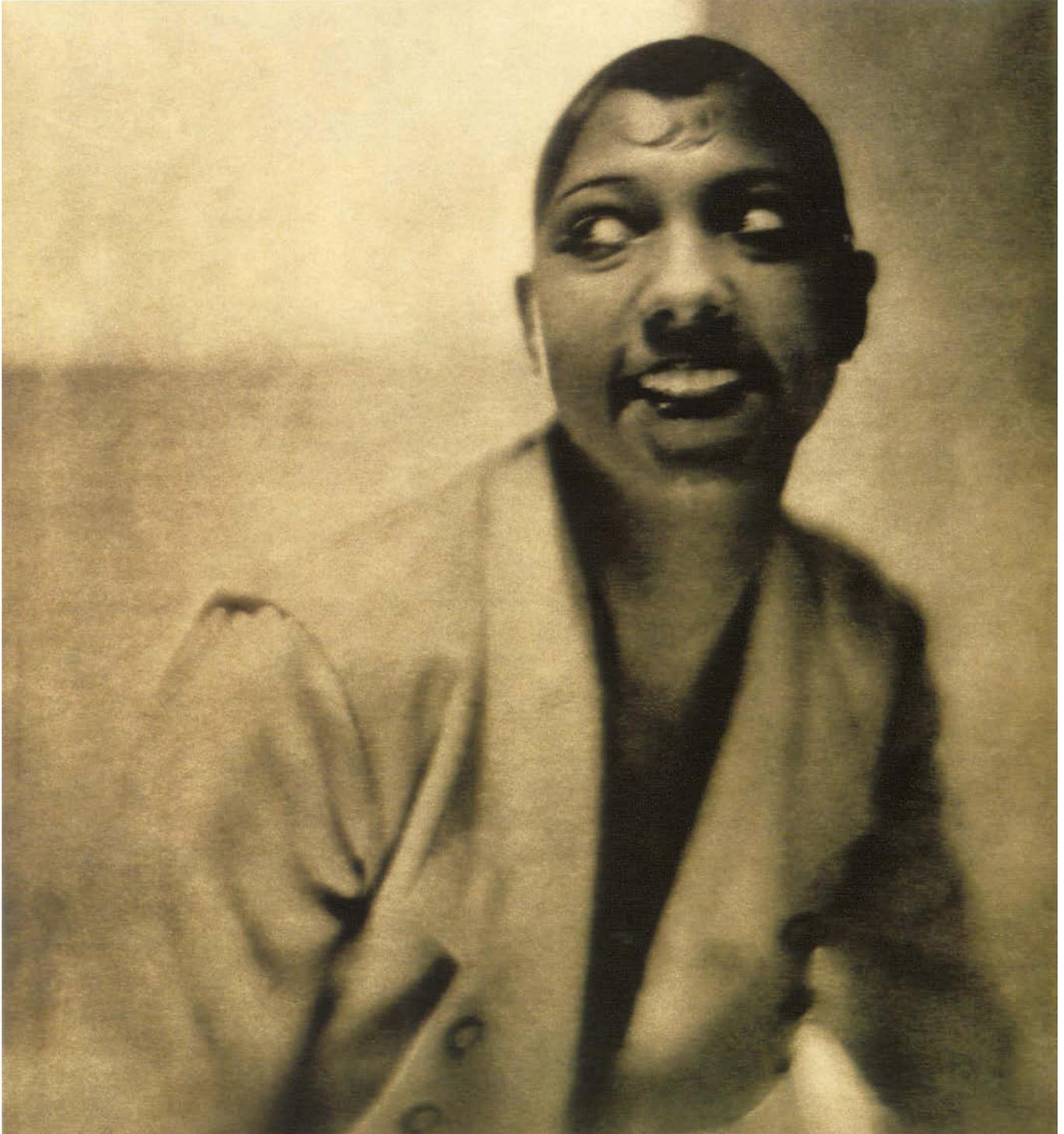
29 BARON ADOLF DE MEYER
Amerika (geboren in
Deutschland), 1868–1946
Porträt Josephine Bakers, 1925

Gelatinesilber-Abzug
39,1 x 39,7 cm
84.XP.452.5

Baron Adolf de Meyer manövrierte sich ein Leben lang durch die gesellschaftlichen Kreise Europas und der Vereinigten Staaten; er sollte der erste berühmte Modefotograf werden. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere war er eine selbsterklärte Autorität des guten Geschmacks und ein Meinungsmacher. Für Jahre praktizierte de Meyer als hochtalentierter Amateurfotograf, ein Mitglied sowohl des Linked Ring als auch der Photo-Secession (vgl. Nr. 26); die Sensibilität der Piktorialisten, die er entwickelte, beeinflusste direkt seine spätere kommerzielle Karriere. De Meyer floh aus Europa, bevor der Erste Weltkrieg ausbrach, und wurde ein professioneller Fotograf in New York. Zu dieser Zeit waren die Modemagazine noch zum größten Teil auf Stiche und Zeichnungen für ihre Illustrationen angewiesen. De Meyer sowie auch Edward Steichen verkündeten mit ihren künstlerischen Interpretationen von Modebekleidung und Accessoires durch die Kamera eine neue Ära. Der eine arbeitete für Condé Nast, der andere für William Randolph Hearst; so schufen sie beinahe gleichzeitig den Beruf des Modefotografen, wie wir ihn heute kennen. De Meyer arbeitete ausschließlich für Publikationen höchsten Standards, einschließlich *Vogue*, *Vanity Fair* und *Harper's Bazaar*, für die er "Gesellschaftsporträts" und elegante Werbung produzierte. Seine Fotografie ist von einem weichen, diffusen Licht, lässiger Raffinesse und glänzender Eleganz gekennzeichnet; und es war de Meyer, der jene Art von Beleuchtung von hinten erfand, die die Haare der Frauen in Heiligenscheine aus Licht verwandelt.

Der Baron war besonders geschickt darin, die Persönlichkeit seiner Modelle einzufangen; er war in der Lage, die Qualitäten von Intelligenz und Sexualität gleichzeitig herauszubringen. De Meyers Bildnis Josephine Bakers ist ein hervorragendes Beispiel seiner Geschicklichkeit; das Foto entstammt einer Werbung für Folies-Bergère, aufgenommen irgendwann nach Bakers Pariser Debüt. Baker, eine Tänzerin aus St. Louis, Missouri, verursachte eine Sensation in Frankreich mit ihrer exotischen Sexualität, ihrem überschäumenden Temperament, ihrer Anziehungskraft und Fähigkeit zur Komik. De Meyer zeichnet Bakers Identität durch ihr Gesicht, nicht durch ihren gefeierten Körper. Ihre diagonale Position, so, als beginne sie gerade zu tanzen, wird durch Weichzeichnung und Lichteffekte im Gleichgewicht gehalten, die ihre großen verschmitzten Augen hervorheben.

JM



30 ALFRED STIEGLITZ
Amerika, 1864–1946
*Georgia O'Keeffe: ein
Porträt*, 1918
Palladiumabzug
24,3 x 19,3 cm
93.XM.25.53

Wenige Namen in der Fotografie sind so bekannt wie der Alfred Stieglitz'. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts belegte er den Amerikanern durch seine Fotografien, Schriften und Publikationen, die er herausgab, daß die Fotografie in der Tat Kunst sein kann. Als Stieglitz 1916 die Künstlerin Georgia O'Keeffe traf, hatte er schon über ein Vierteljahrhundert Fotografie ausgestellt. In den zwanzig Jahren kreativen Schaffens, die nun vor ihm lagen, wurde O'Keeffe seine Muse, seine Frau und seine beste Freundin.

In der ersten Hälfte des Jahres 1916, als O'Keeffe als Malerin in New York lebte, stellte Stieglitz ihre Aquarelle in einer Gruppenausstellung in seiner Galerie 291 aus. O'Keeffe besuchte die Galerie und soll gefordert haben, daß er ihre Bilder sofort abhänge, da er nicht um Erlaubnis gefragt habe, sie zu zeigen. So begann ihre stürmische, dreißig Jahre dauernde Beziehung. Zwei Jahre später verliebten sie sich ineinander und begannen, in einem Apartment an der Madison Avenue, das Stieglitz' Nichte gehörte, zusammenzuleben.

Der Sommer 1918 in New York war einer der heißesten seit Menschengedenken. "Es war so heiß, daß ich gewöhnlich mit nichts an herumsaß und malte", erinnerte sich O'Keeffe, deren verschiedenste Stadien der Nacktheit Stieglitz zur Gelegenheit nahm, sie zu fotografieren – in einer großen Vielfalt von Stimmungen und Perspektiven. Aus Gründen der Bequemlichkeit trug O'Keeffe oft einen durchscheinenden weißen Kimono mit gesticktem Blumenmuster. Das ungemachte Haar fließt ihr über die Schultern in diesem Porträt, dessen Komposition zwischen wirklich und ideal, gestellt und symbolisch, zwischen dem Offensichtlichen und dem Verborgenen schwingt. O'Keeffe blickt direkt auf den Fotografen und zieht so den Betrachter in die Erfahrung hinein. Ihre Pose und Geste erinnern nicht nur an Madonnendarstellungen der *Virgo Lactans* in christlicher Ikonographie, sondern auch an buddhistische Göttinnen, deren Hände ihre Brüste halten. Ohne Zweifel war es Stieglitz' Absicht, auf die Assoziation von Sexualität als Ausdruck des Heiligen anzuspieren.

Über die folgenden zwei Jahrzehnte behielt Stieglitz annähernd 325 dieser Studien, die er von O'Keeffe machte. Er gab dieser Sammlung, die noch nie in ihrer Gesamtheit veröffentlicht oder ausgestellt worden ist, den umfassenden Titel *Georgia O'Keeffe: ein Porträt*.

WN



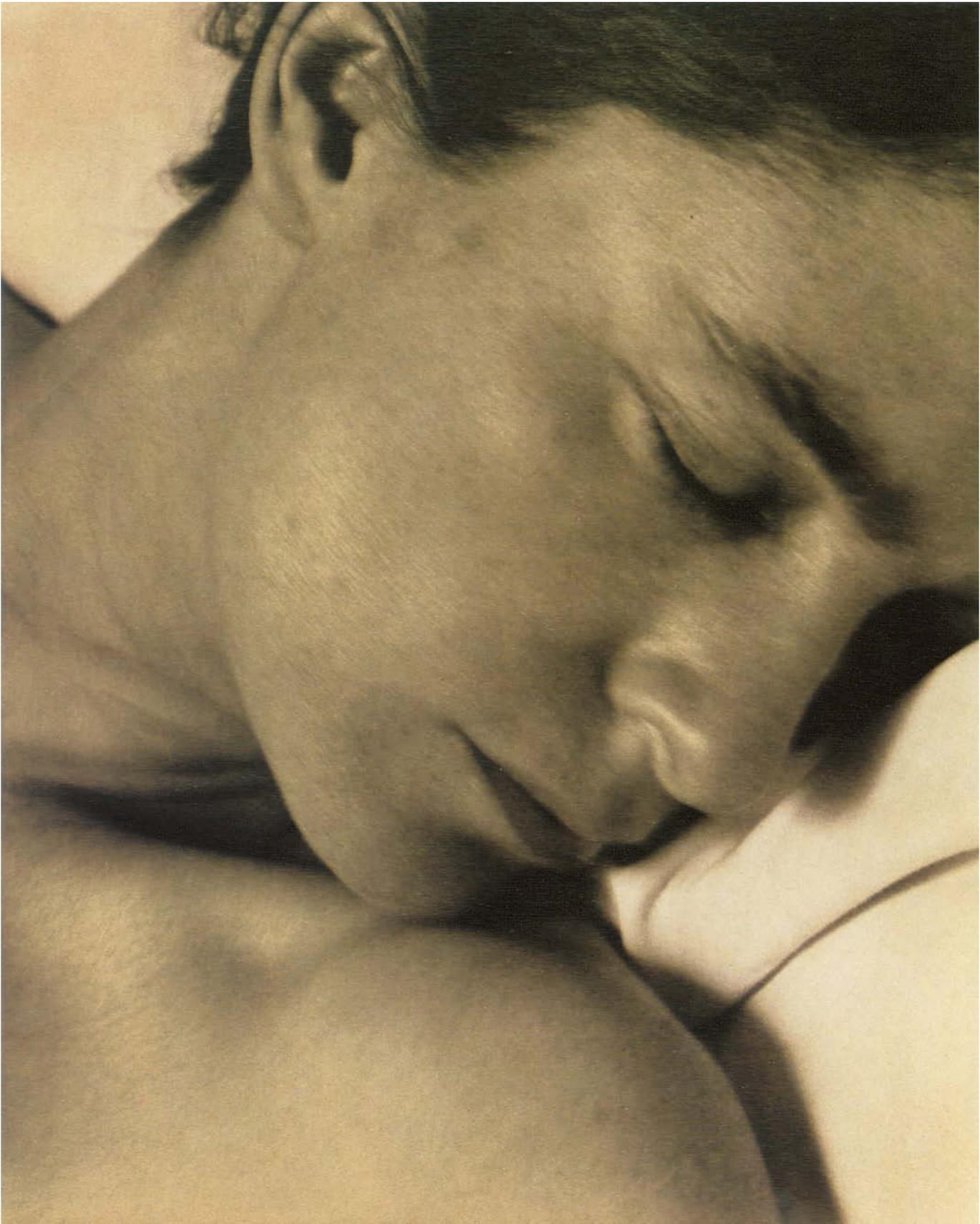
31 PAUL STRAND
Amerika, 1890–1976
Rebecca, New York, 1923
Palladiumabzug
25,2 x 20 cm
86.XM.683.54

Paul Strand wurde in New York City geboren und lernte die Fotografie als Student in einem außerschulischen Club kennen, den Lewis Hine (vgl. Nr. 28) an der Ethical Culture School gesponsort hatte. Hines Kompositionsstil und sein Interesse an der Fotografie als ein Instrument sozialer Veränderung hinterließen einen tiefen Eindruck auf Strand, auch wenn ihre Bekanntschaft nur flüchtig war. Später wurde er Protegé von Alfred Stieglitz, der ihm 1916 seine erste Einzelausstellung ermöglichte und seine Fotografien 1916 und 1917 in der luxuriösen Zeitschrift *Camera Work* veröffentlichte.

Strand heiratete 1922 Rebecca Salisbury, ein Jahr bevor er dieses intime Porträt aufnahm. Er hatte 1920 damit begonnen, sie zu fotografieren, bald nachdem sie sich begegnet waren, und machte während der zwölf Jahre, die sie zusammen waren, mehr als einhundert Aufnahmen. Während der 1920er Jahre waren die Strands eng befreundet mit Stieglitz und Georgia O'Keeffe, und diese Gruppe von Bildern ist Stieglitz' seriellem Porträt der O'Keeffe verpflichtet (vgl. Nr. 30). Strands Porträts seiner Frau sind jedoch von einer rohen, gefühlsmäßigen Ehrlichkeit gezeichnet, die sich in Stieglitz' mehr strukturierten Arbeiten nicht findet.

In diesem Porträt ist Rebecca in einer extremen Nahaufnahme dargestellt; wahrscheinlich liegt sie im Bett. Als Betrachter schwebt man, der Position der Kamera wegen, über ihr. Die Rundungen und Vertiefungen der nackten Schultern sind entblößt, scheinen zum Berühren nahe. Während die Genauigkeit der Kamera ihre physische Aspekte in beinahe mikroskopischen Detail enthüllt, jede Linie und jede Unebenheit der Haut abzeichnend, verweigert sie selbst uns Zugang zu ihren Gedanken und Gefühlen dadurch, daß sie die Augen schließt und das Gesicht abwendet. Rebeccas Pose war zum Teil eine Funktion des Praktikablen, da sie im Liegen nicht so leicht die Belichtung durch eine Bewegung verderben konnte. Das leichte Verschwimmen des Bildes vermittelt eine Weichheit, die die harte, examinierende Nahaufnahme mildert.

KW



32 EDWARD WESTON
Amerika, 1886–1958
Los Angeles (Gipswerke), 1925

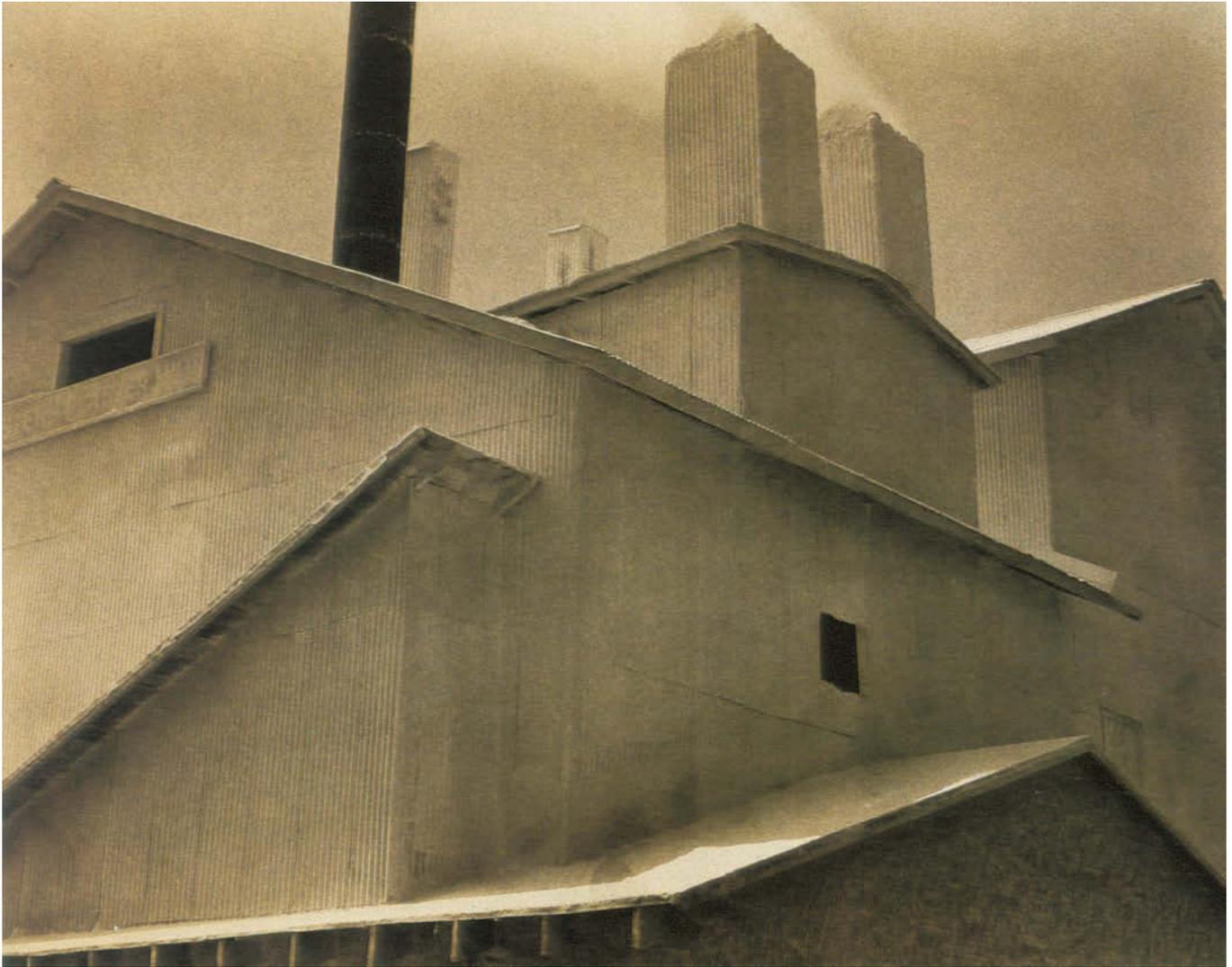
Platinabzug
19,2 x 24 cm
86.XM.710.5

Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Edward Weston, von dem Wunsch geprägt, dem vorstädtischen Chicago seiner Kindheit zu entkommen, führte für mehr als ein Jahrzehnt ein Porträtstudio in einer Vorstadt von Los Angeles. Am Ende war er der Routine und der fehlenden künstlerischen Erfüllung müde. Im Jahre 1923 zog Weston nach Mexiko auf der Suche nach einer authentischeren Kultur, einer besseren Möglichkeit, Geld zu verdienen, und der Freiheit, seine Kunst zu machen. Er und seine Partnerin, die Fotografin Tina Modotti, kamen viel im Land herum, während sie Dokumentationsaufträgen für altertümliche Monumente, volkstümliche Kunst oder Provinzkirchen nachgingen. Obwohl er das Künstlerleben im Ausland vorzog, kehrte Weston dennoch gelegentlich nach Kalifornien zurück, um seine Familie zu besuchen und seine Arbeit auszustellen. Er hatte den Armco-Komplex in Ohio fotografiert und würde später Bilder von Pittsburghs Fabriken machen; trotzdem war Industriearchitektur nie ein bevorzugtes Thema für Weston. Dennoch verbrachte er einen gut Teil des Jahres 1925 wieder in Los Angeles, und in dieser Zeit kam es zu dieser untypischen Aufzeichnung.

Weston bemühte sich Mitte der 1920er Jahre, aus dem malerischen Stil der Piktoralisten auszubrechen, doch zog er offensichtlich weiterhin den feineren Platinabzug vor und konnte sich nicht dazu überwinden, ausschließlich harte Konturen aufzunehmen. Die Gipswerke, die hier abgebildet sind, erweisen sich als das perfekte Motiv dieser Übergangszeit, da ihre Oberflächen kontinuierlich neu mit weißem Staub überpudert wurden. Westons Betonung der Texturen von Wellblech und Gipsstaub hebt die abstrakte Qualität dieser Struktur vieler Dächer und Schornsteine hervor, die von diesem Blickwinkel aus gar nicht mehr den soliden Eindruck einer Fabrik erwecken. Eine Anspielung von Leichtigkeit bestärkt die Vermutung, daß es Atmosphäre und nicht Architektur ist, was den Fotografen hauptsächlich interessiert. Das konstante Sonnenlicht Südkaliforniens macht die Aura dieses Abzugs aus. Tatsächlich ist es eine einzigartige Verbildlichung dessen, was Weston "das unmögliche Dorf" nannte. Ironischerweise lieferten der Sandstein und Sand, die hinter diesen Wänden zermahlen wurden, einen wesentlichen Baustoff für den Aufbau Los Angeles' vom "Dorf" zur Metropole.

JK







33 EL LISSITZKY
Rußland, 1890–1941
Kurt Schwitters, 1924–25
Gelatinesilber-Abzug
11,1 x 10 cm
95.XM.39

El Lissitzky, bekannt für seine Serie nichtgegenständlicher Arbeiten, Prouns genannt, war eine der herausragenden Figuren der russischen Kunst im frühen 20. Jahrhundert. Im Jahre 1909 reiste er nach Deutschland, um Architektur an der Technischen Hochschule Darmstadt zu studieren, und kehrte fünf Jahre später nach Rußland zurück, um seine Studien dort fortzusetzen. Im folgenden erhielt er eine Einladung des Malers Marc Chagall, an einer fortschrittlichen Schule in Vitebsk Architektur und Grafik zu unterrichten. Lissitzky kehrte 1921 nach Deutschland zurück, wurde zu einem bedeutenden Sprecher und Experten sowjetischer Kunst und war an der Organisation einer großen Wanderausstellung russischer Kunst beteiligt, die im Herbst 1922 in Berlin zu sehen war. Schon zu Beginn seines Aufenthalts traf er László Moholy-Nagy (vgl. Nr. 37) und andere Vertreter der internationalen Avantgarde in Berlin und begann sich im besonderen für die künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie zu interessieren. Da der utopische russische Malstil von Kompositionen aus reinen Formen und Farben der vom Kommunismus bevorzugten figurativen Kunst Platz zu machen begann, erlaubte die Fotografie El Lissitzky vielleicht, mit Bildern zu experimentieren, die der beobachtbaren Wirklichkeit entstammten.

Im Jahre 1922 traf Lissitzky Kurt Schwitters (1897–1948), ein Künstler der Dada-Bewegung, der für seine Collagen und unsinnigen Klanggedichte bekannt war. Während eines Aufenthalts in Hannover arbeitete Lissitzky an der Juliausgabe 1924 von Schwitters' Zeitschrift *Merz* mit. Dieses dynamische Porträt stammt aus derselben Zeit. Das Porträt verlangt gewöhnlich ein Stillsitzen des Modells, doch Lissitzky entschied sich, Schwitters in Bewegung darzustellen, ein Effekt, den er noch dadurch betont, daß er gleichzeitig mehrere Ansichten vom Kopf des Künstlers zeigt (Doppelbelichtungen mit mehr als einem Negativ). Bilder des rezitierenden Schwitters sind mit einer Titelseite des *Merz* überlagert, einem Poster und Teil einer Werbung. Das Prospekt bietet ein Kompendium von Lissitzkys und Schwitters' Zusammenarbeit und bringt eine Komplexität von Persönlichkeit ins Spiel, die in einer einzelnen Ansicht unerreichbar wäre. Der Papagei, der anstelle von Schwitters' Mund erscheint, verweist wohl auf die kreischenden Rezitationen der *Ursonate*, ein Gedicht erfundener Worte und bedeutungsloser Klänge. Die Anklänge dieser Fotografie an eine Collage zeigen auch Lissitzkys Verständnis für die Kunst Schwitters'.

KW



34 MAN RAY
(Emmanuel Radnitsky)
Amerika, 1890–1976
*Unbetitelte Rayographie (Pistole
mit Buchstabenschablonen)*,
1924
Gelatinesilber-Abzug
29,5 x 23,5 cm
84.XM.1000.171

Man Ray, der in Philadelphia geboren wurde, reiste 1921 das erste Mal nach Paris, wo er die meiste Zeit seiner Karriere verbringen sollte. Die Atmosphäre kreativer Freiheit dort regte ihn zu einigen seiner innovativsten Arbeiten an, einschließlich eines großen Œuvres kameraloser Fotografien, die er "Rayographien" nannte. Ein Mißgeschick in der Dunkelkammer, während er Fotografien für den Designer Paul Poiret entwickelte, soll zu Man Rays "Entdeckung" dieser Technik geführt haben (im 19. Jahrhundert als *photogenic drawing*, Lichtzeichnung, bekannt), die darauf beruht, Dinge direkt auf das Fotopapier zu legen und zu belichten, so daß ihre Umrisse sich abzeichnen. "Ich habe mich vom klebrigen Medium der Malerei befreit und arbeite nun mit dem Licht selbst", schrieb Man Ray an seinen Gönner Ferdinand Howald im April 1922.

Für die Herstellung dieses Bildes arrangierte der Künstler einen Revolver, einige Schablonen und andere Dinge auf lichtempfindlichem Papier. Die Buchstaben, die sich in lichten Umrissen vom schwarzen Hintergrund abheben, wirken wie verstreute Einschüsse einer Pistole. Sie verweigern eine Ordnung zu erkennbaren Worten, wie sich auch das Bild selbst einer rationalen Interpretation verweigert. Man Rays Rayographien sind dem Geist des Surrealismus verwandt, eine Bewegung, die Mitte der 1920er Jahre in Frankreich aufkam und in welcher Schriftsteller und Künstler ihre Träume und Gedanken vom Verstand unzensuriert aufzuzeichnen suchten. In ähnlicher Weise machen diese Fotografien von alltäglichen Dingen Gebrauch, um die vieldeutige Landschaft des Geistes zu schaffen.

KW

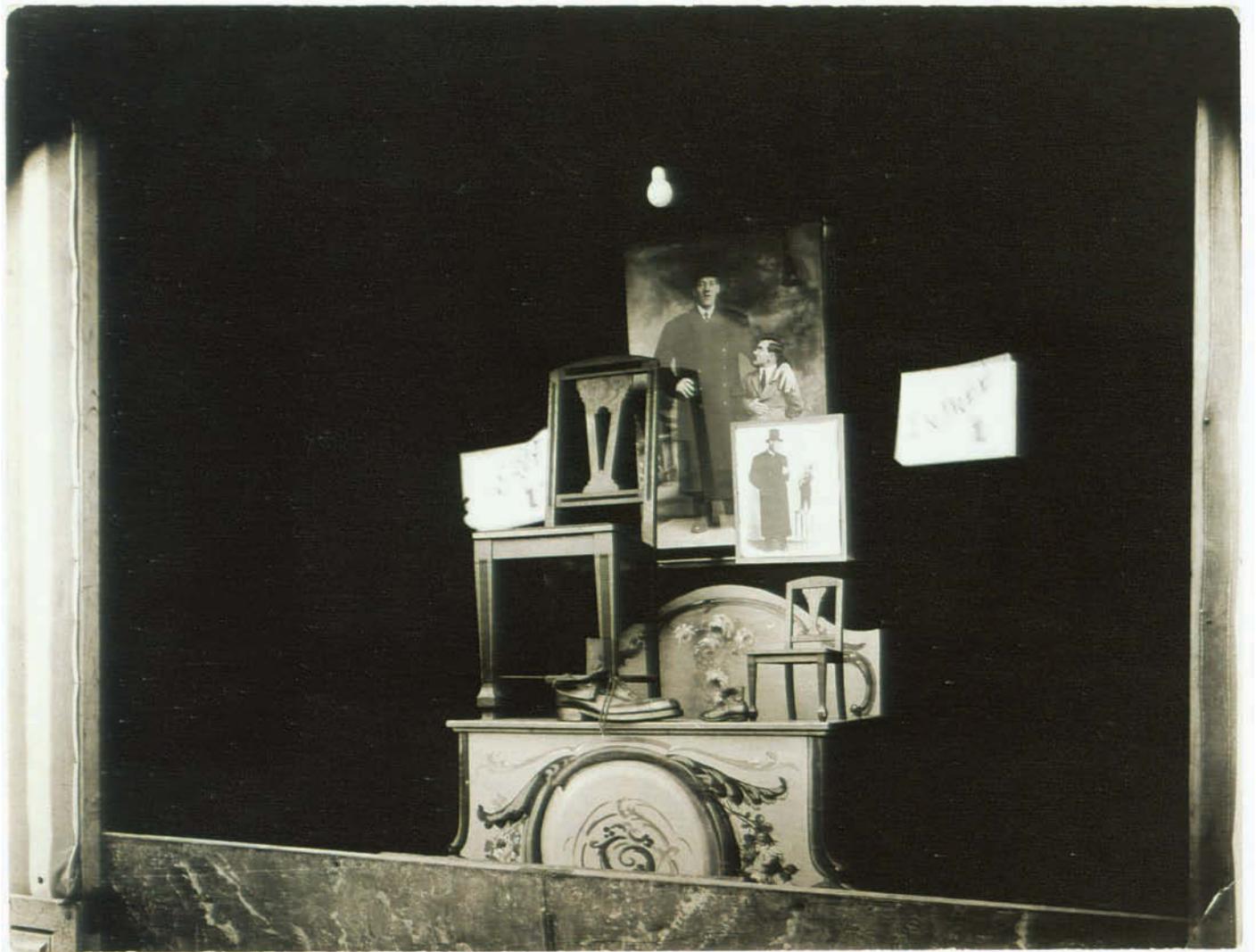


35 EUGÈNE ATGET
Frankreich, 1857–1927
Kirmesattraktion, 1925

Gelatinesilber-Abzug von Berenice
Abbott (Amerika, 1898–1991),
ca. 1954
17,3 x 22,5 cm
90.XM.64.14
Bildausschnitt auf der folgenden
Doppelseite

Dieses ungewöhnliche Bild datiert vom Ende Eugène Atgets langer und produktiver Karriere als Beobachter der Stadt Paris: ihre Geschäftsfassaden, die architektonischen Fragmente ihrer Vergangenheit, eingebettet in gegenwärtige Gebäude, ihre ältesten Straßen im Morgengrauen, menschenverlassen, und ihre königlichen Parks. Es ist auf den ersten Blick ein merkwürdiges und verwirrendes Bild, beleuchtet nur von einer Glühbirne, die die Spitze von etwas formt, das zunächst wie ein Stapel unzusammenhängender Bilder, Zeichen, Schuhe und Möbel aussieht, umrandet von einer Art Fensterrahmen. Der Schlüssel zur Entzifferung liegt in den Bildern, die Atgets Fotografie zeigt. Die Bilder zeigen die beiden Schausteller, die regelmäßig diese so unproportional verschiedenen Stühle benutzten – ein Riese und ein Zwerg –, dabei gehört jeweils ein Schuh zu dem beistehenden Stuhl. Man kann sich vorstellen, daß auf dem Jahrmarkt des Bezirks Paris, wo das Negativ zu dieser Fotografie entstand, dieses so ungleiche Paar seine Vorführung damit begann, vorzutreten, auf ihren jeweiligen Stühlen Platz zu nehmen und ihren jeweils fehlenden Schuh anzuziehen. Diese surreale Szene ist es, die Marcel Duchamp, Man Ray und seine damalige Atelierassistentin Berenice Abbott an der Arbeit Atgets faszinierte. Sie waren am Grotesken und Unerwarteten dieser Abbildung interessiert, während Atgets Interesse sich auf die Aufzeichnung der Karussells, der Zirkusposter, der Puppentheater und Menagerien, die diese Straßenmärkte ausmachten, konzentrierte; sogar in Atgets Tagen waren sie ein verschwindendes Phänomen. Wie sich zeigen sollte, hatte Abbott mehr als ein flüchtiges Interesse für Atgets Arbeiten. Sie machte nicht nur eine Reihe von Porträts des alternden Fotografen, sondern kümmerte sich nach seinem Tod um seine Abzüge und Negative und sicherte ihm durch Besprechungen seiner Arbeit und neue Abzüge von seinen Negativen einen Platz im Pantheon der Fotografie.

GB





1875



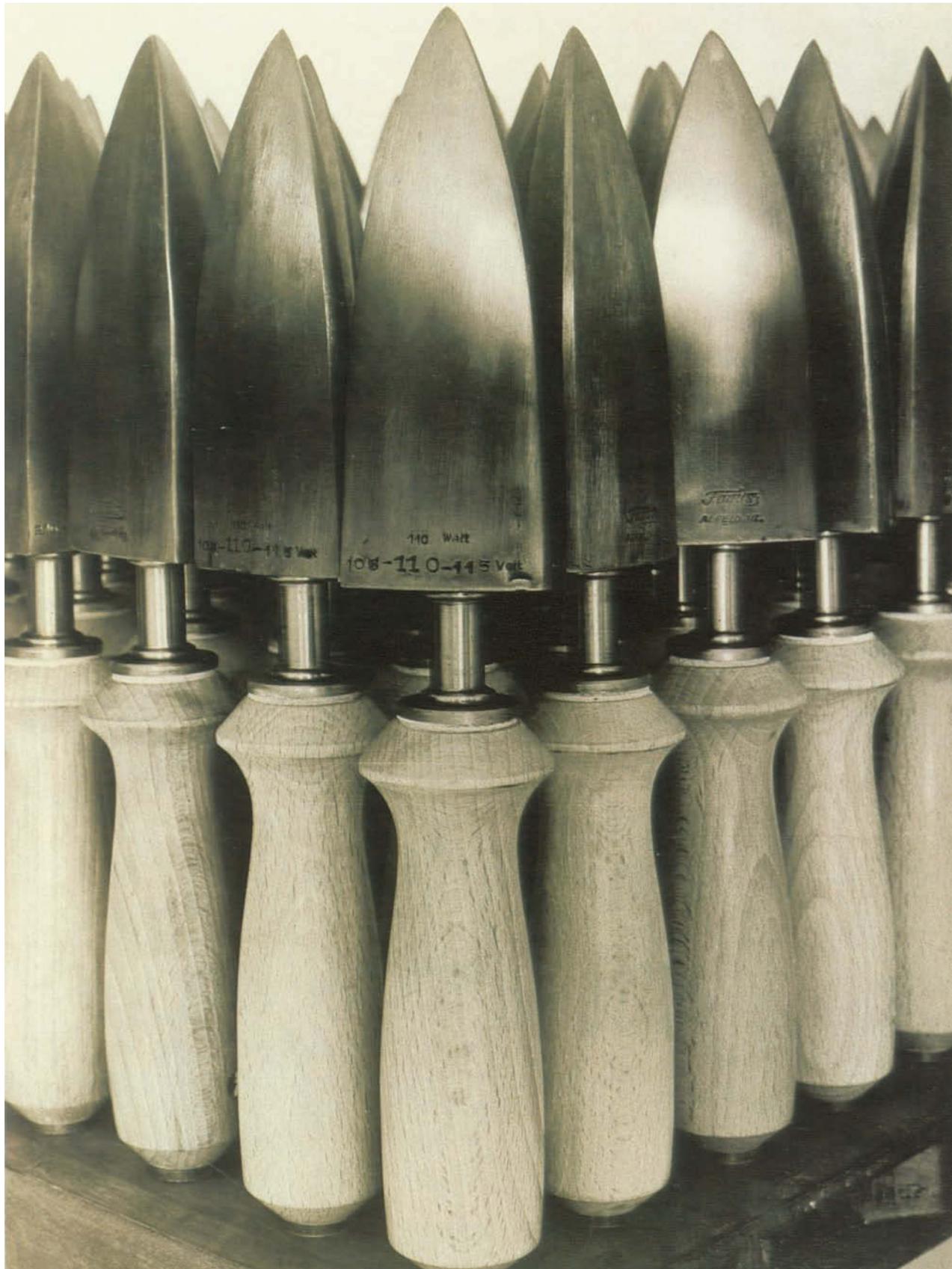
36 ALBERT RENGER-
PATZSCH
Deutschland, 1897–1966
Plätteisen zur Schuhherstellung,
ca. 1928
Gelatinesilber-Abzug
23 x 17 cm
84.XM.138.1

Albert Renger-Patzsch war zwanzig Jahre jünger als sein berühmterer Landsmann August Sander (vgl. Nr. 38), und die unübersehbaren stilistischen Unterschiede ihrer Arbeiten mögen teilweise eine Frage der Generation sein. Sanders Kunst kam vom Stil der Piktorialisten, während Renger-Patzsch seinen Ansatz aus der Reaktion gegen den Piktorialismus schöpfte; Sander war ein Anhänger des Humanismus, während Renger-Patzsch ein Erzeugnis des Maschinenzeitalters war; Sander bewunderte das Handgemachte in der Kunst, Renger-Patzsch war von maschinell Produziertem angezogen und vom gesamten Apparat des Industriezeitalters.

Die Quellen für den fotografischen Ansatz Renger-Patzschs sind widersprüchlich. Als Leiter der Fotoabteilung am Verlagshaus Folkwang (später Auriga) in Hagen, Deutschland, fotografierte er botanische Proben, oft in solchen Naheinstellungen, daß sie zu Abstraktionen wurden. Er war offensichtlich fasziniert von der Dualität zwischen Natur und Maschine und von dem Vorgang, eine Maschine – seine Kamera – zu benutzen, um das Poetische organischer Formen zu erfassen. Ironischerweise pflegte Renger-Patzsch den Glauben, daß Natur und Industrie sich in einigen, rein visuellen Belangen trafen.

Der Einfluß der Natur auf Renger-Patzsch ist in dieser Studie, *Plätteisen zur Schuhherstellung*, erkennbar. Am Verlagshaus Folkwang fotografierte Renger-Patzsch einige exotische Pflanzenproben aus der Familie der Sukkulente; einige seiner besten Fotografien sind die von Pflanzen, deren gerippte oder geschuppte Äste in systematisch sich wiederholenden Mustern strukturiert sind. Der Fotograf industrieller und kommerzieller Produkte ist dafür verantwortlich, sein Material zu arrangieren, bevor es fotografiert werden kann. Mit seiner Anordnung der Plätteisen scheint Renger-Patzsch bewußt auf Oberflächenstrukturen anzuspüren, die er in der Natur gefunden hatte. Der Betrachter kann sich jedoch auch die Plätteisen als die Bäume eines Waldes denken oder als Soldaten, die zum Appell angetreten sind.

WN



37 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY
Amerika (geboren in Ungarn),
1895–1946
Die Schwestern Olly und Dolly,
ca. 1925
Gelatinesilber-Abzug
37,4 x 27,5 cm
84.XM.997.24

László Moholy-Nagy verließ sein Geburtsland Ungarn aus politischen Gründen und kam 1920 nach Deutschland. Sein Berliner Atelier wurde zum Treffpunkt für Künstler aus aller Welt, und sein eigenes künstlerisches Verständnis spiegelte diesen Reichtum an Einflüssen. Moholy-Nagy arbeitete mit vielen verschiedenen Medien, einschließlich Malerei, Fotografie und Film, und er unterrichtete von 1923 bis 1928 am Bauhaus in Weimar. Er emigrierte später in die Vereinigten Staaten, wo er The New Bauhaus in Chicago gründete (das heutige Institute of Design), das den Grundsätzen seines deutschen Namensvetters folgte (vgl. Nr. 39).

Moholy-Nagys Erforschung der künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie, 1922 begonnen, enthüllen sein Interesse, die Grenzen des Mediums zu erweitern. Die Fotomontagen sind ein Beispiel seines innovativen Zugangs zum Medium: Die Bilder für diese Komposition sind aus populären Zeitschriften ausgeschnitten, in überraschenden Kombinationen zusammengeklebt und dann wieder fotografiert, um einen nahtlosen Effekt zu erzielen. Der Titel dieser Arbeit bezieht sich auf die Dolly Sisters, ein Tanzteam, das zwischen 1911 und 1927 in England und den Vereinigten Staaten populär war. Die identischen Zwillinge Jenny und Rosie traten im Moulin Rouge und bei den Ziegfeld Follies auf und waren ebenso für ihre Schönheit wie für ihre Spielleidenschaft bekannt. Ihre letzten Jahre verbrachten die Schwestern in Los Angeles; sie sind auf dem Forest-Lawn-Friedhof in Glendale begraben.

Faktenwissen ist jedoch von geringem Nutzen beim Interpretieren dieser Fotografie. Wir erkennen die Formen einer kostümierten Schaustellerin, doch wird der Blick sofort von der Leere der schwarzen Kreise gefangengenommen. Sie vereiteln nicht nur unsere Erwartungen auf verständliche visuelle Bildkomponenten, sondern schaffen eine Art Negativraum, wie ein *Spotlight*, das sich in ein Loch verwandelt, sobald wir darauf blicken. Sitzt das Püppchen auf dem Gipfel der Welt, oder ist sie gerade dabei, ins Leere zu fallen? Der Punkt über ihrem Gesicht depersonalisiert sie und trägt zum Eindruck der Entfremdung bei, den die sie umgebende Leere noch verstärkt. Eine Spannung des Unlösbaren ergibt sich aus der Unvereinbarkeit des, durch den Titel angedeuteten, fröhlichen Themas und des kopflosen Zustands der Tänzerin. KW



38 AUGUST SANDER
Deutschland, 1876–1964
Jungbauern, ca. 1914
Gelatinesilber-Abzug
23,5 x 17 cm
84.XM.126.294

Zwischen 1910 und 1912 entschloß sich August Sander, sein Porträtstudio – und seine anspruchsvollen Kunden – im Kölner Stadtteil Lindenthal zu verlassen, um Bauern und andere ländliche Bewohner der Umgebung zu fotografieren. Er reiste mit dem Zug und per Fahrrad von Lindenthal aus ins Siegerland und den Westerwald, wo er seine Kindheit verbracht hatte. Sobald er aus dem Zug stieg, packte er seine Ausrüstung aufs Fahrrad und hielt nach Kunden entlang der Landstraße Ausschau. Dort begegneten ihm Modelle wie die jungen Bauern in diesem Bild, möglicherweise sein erstes Meisterwerk. Ohne die kontrollierten Studiobedingungen, bekannte Lichtverhältnisse, festgesetzte Kameraposition und eine ebenso festgesetzte Position für das Modell mußte Sander recht erfindungreich sein im Einsatz seiner Kamera, um die Figuren in der Landschaft, die die ihre war, darzustellen.

Sanders Talent war es, das Gewohnte auf ungewohnte Weise zu sehen. Dieses Straßenrandporträt ist von etwas Geheimnisvollem umgeben, da sich Sander in so unglaublicher Weise Zufall und Glück zunutze machte. Die Personen posieren nicht, scheinen eher in ihrer Reise auf dem staubigen Weg überrascht worden zu sein. Die Belichtung mit einer großen Blende bedingt den verschwommenen Hintergrund und die diffuse Textur. Die Spontaneität und der Sinn für eine Augenblickssituation unterscheiden sich beträchtlich von den Frontalposen, die für Sanders Atelierarbeit typisch sind. Dies mag eines der ersten Porträts gewesen sein, mit dem sich Sander seiner Kunst als einer Kulturgeschichte, die sich auf die Porträtkunst gründet, bewußt wurde. Um die umfassende Weite dieses Œuvres zu beschreiben, gebrauchte Sander, der die erste Sammlung dieser Fotografien *Anlitz der Zeit* genannt hatte, später auch den Ausdruck "Menschen des 20. Jahrhunderts".

Sanders Methode – Sensibilität für das Detail der Kostüme, Wertschätzung der typischen Geste, Pose oder des Gesichtsausdrucks und ein scharfes Auge für die Symbolträchtigkeit einer Lebenssituation (wie hier die Anzüge, Hüte und Spazierstöcke) – erlaubte es ihm, sich im Zwischenbereich von Sozialfotografie und traditioneller Porträtkunst zu bewegen.

WN



39 T. LUX FEININGER
Amerika (geboren in
Deutschland), 1910
Bauhaus-Band, ca. 1928
Gelatinesilber-Abzug
11,3 x 8,3 cm
85.XP.384.94

T. (Theodore) Lux Feininger war neun Jahre alt, als seine Familie nach Weimar zog; sein Vater, der Maler Lyonel Feininger, hatte eine Lehrstelle am Bauhaus angenommen. T. Lux (das lateinische Wort für "Licht") begann dort 1926 zu studieren; sein Hauptfach war Bühnenbild. In dem Jahr 1929, in dem Fotografieklassen eingeführt wurden, graduierte er. Feininger war schon mindestens seit 1925 von dem Medium fasziniert, wie man an den zahlreichen Bildern feststellen kann, die ihn mit einer Kamera um den Hals zeigen. Es interessierte ihn jedoch weniger, die Fotografie als künstlerisches Mittel einzusetzen, als Ereignisse von persönlicher Bedeutung aufzunehmen, so Theater- und Musikvorführungen, Feste und Streiche seiner Mitstudenten.

Das Bauhaus gab viele Feste und Bälle, die zum Anlaß für kreatives Kostümieren wurden; und die Studenten gründeten eine Dixieland-Band (in der Feininger die Klarinette und manchmal das Banjo spielte), die bei diesen Ereignissen auftrat. Dieses lebendige Bild der Bauhaus-Jazz-Band ist wahrscheinlich auf dem Dach der Schule aufgenommen. Feininger fängt hier geschickt das spontane Zusammenspiel der Teilnehmenden ein, gibt dem Überschwang der Musik und dem Spaß seiner jungen Freunde Ausdruck.

Das Bild ist meisterhaft komponiert, hat jedoch auch den Charakter eines *Snapshots*, so als sei es dem Augenblick entsprungen. Waldemar Adler schlägt heftig auf dem Banjo, das Ernst Egeler trägt, während der Posaunist Josef Tokayer sich recht prekär auf einer Leiter hält, die im Rhythmus der Musik so zu schwingen scheint, daß ihm die Mütze vom Kopf fliegt. Wahrscheinlich stürzte dieses Kartenhaus schon im nächsten Augenblick in sich zusammen – nachdem die Kamera es für immer auf den Film gebannt hatte.

KW



40 WALKER EVANS
Amerika, 1903–1975
*Einwohner in Downtown
Havanna, 1933*

Gelatinesilber-Abzug
22,3 x 11,8 cm
84.XM.956.484

Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Es ist eine weit verbreitete Ansicht, daß Walker Evans mit seinen Fotografien unsere Wahrnehmung der amerikanischen Depression und überhaupt unsere Vorstellung vom amerikanischen Süden geprägt hat. Evans wurde in St. Louis geboren, wuchs in Illinois und Ohio auf und besuchte eine Anzahl von Tagesschulen im Osten. Sein ausgeprägter fotografischer Stil – der eine Verkörperung des Amerikanischen genannt und oft als dokumentarisch bezeichnet worden ist – hatte sich am New York der 1920er Jahre genährt und an seinen Erfahrungen im Ausland geschärft. Im Frühjahr 1933 erhielt Evans den Auftrag, in die Karibik zu reisen und Illustrationen für Carleton Beals' Buch *The Crime of Cuba* (Das Verbrechen von Kuba) zu produzieren. Für Evans wurde Havanna, was Paris zu Anfang des Jahrhunderts für Eugène Atget gewesen war (vgl. Nr. 35), eine Stadt, die er sich zum Thema nehmen konnte, die er im Detail beschrieb und gleichzeitig in seiner eigenen Vision neu erschuf.

Evans Einwohner von Havanna mag man als eine Neufassung von Charles Baudelaires Dandy des 19. Jahrhunderts begreifen, jemand, "dessen einziger Beruf die Eleganz" und dessen natürliches Element die Menge ist. Es ist nicht nur die ungewöhnliche Größe von Evans' idiosynkratischem Flaneur, es ist auch sein ausdrucksvolles Gesicht, gleichzeitig weise und boshaft, althergebracht und gegenwärtig, welches dieses Bild zu einem erstaunlichen Porträt macht. Der Fotograf läßt den geheimnisvollen Gentleman an einer geschäftigen Straßenecke stehen und umgibt ihn mit dem Alltäglichen und doch so Herausfordernden und Gegensätzlichen: den strahlenden Gesichtern der Kino-Zeitschriften, amerikanischer Werbung und dem unschuldigen Antlitz eines jungen Schuhputzers.

Diese Figur mag auch als eine Darstellung des, wie Beals es beschrieben hat, überwältigend männlichen Charakters der Straßen von Havanna gesehen werden. Andererseits könnte Evans' Verweis auf diese heroische Person als einen Einwohner Havannas auch ironisch gewesen sein; denn er bezeichnet offensichtlich ein Mitglied einer an den Rand gedrängten Bevölkerung, die sich, so Beals, wie Exilanten im eigenen Land fühlten. Evans sollte wieder und wieder in seiner Karriere zu diesem Motiv des unbekanntenen Mannes auf der Straße zurückkehren: in seiner Arbeit für die United States Resettlement Agency (Umsiedlungsbehörde der Vereinigten Staaten), für die Zeitschrift *Fortune*, in Mississippi, Florida, Bridgeport, Detroit, Chicago und während er in den Straßen seines eigenen "Dorfs", Manhattan, wanderte.

JK







GRAN TRIUNFO DE TERRY
HIT JIM TERRY

James Earl Ray
Killed Kennedy in Houston

41 MANUEL ALVAREZ
BRAVO
Mexiko, geboren 1902
Die Tochter der Tänzer, 1933
Gelatinesilber-Abzug
23,3 x 16,9 cm
92.XM.23.23

Während einer Karriere, die sich über mehrere Jahrzehnte erstreckte und zahlreiche Wechsel artistischer Moden widerspiegelt, hörte Manuel Alvarez Bravo doch nie auf, denkwürdige Bilder zu produzieren. Obwohl seine Arbeit in herrschenden Kunstkreisen lange Jahre unbeachtet blieb, gilt er heute vielen als einer der hervorragendsten Künstler Mexikos.

Alvarez Bravo begann seine Karriere, als die Moderne in Mexiko ihre erste Blüte erlebte und der Einfluß der Mexikanischen Revolution noch spürbar war. Er experimentierte mit verschiedenen künstlerischen Medien, bevor er sich für die Fotografie entschied, und stand während der 1920er und 1930er Jahre mit den meisten der großen mexikanischen Künstler in Verbindung. Auch mit den im Ausland lebenden Fotografen wie Paul Strand, Edward Weston, Tina Modotti und Henri Cartier-Bresson knüpfte Alvarez Bravo prägende Verbindungen. Diese verschiedenen Beziehungen führten zu einer stark modernistischen Ästhetik in seinen Fotografien, die er jedoch mit einem Sinn für das Mexikanische verband. Seine Arbeit wurde von den Surrealisten sehr bewundert, insbesondere von André Breton, der eine Fotografie für die Titelseite der Broschüre zur Ausstellung der Surrealisten 1939 in Auftrag gab. Neben seiner Tätigkeit als Fotograf arbeitete Alvarez Bravo auch als Kameramann am Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de México mit Filmemachern wie Sergei Eisenstein, Luis Buñuel und John Ford.

Die meisten von Alvarez Bravos Arbeiten zeichnen sich durch kontemplative Themen und poetische Titel aus. Nichts an der Erscheinung des Mädchens legt nahe, daß sie die Tochter der Tänzer ist oder gar selbst eine Tänzerin, außer vielleicht die Haltung ihrer Arme und die Art, wie sie auf ihrem eigenen Fuß steht, um in das runde Fenster zu blicken. Die Fotografie zeigt ein nahezu perfektes Gleichgewicht von Licht, Linie und Form. Die Kreise ihres Huts finden in den Kreisen des Fensters einen Widerhall. Die gebeugten Arme spiegeln den Winkel der gemalten Fliesen wider. Die Geometrie der Komposition gibt Zeugnis von der Geduld und Überlegung, die Alvarez Bravo seinen Fotografien unbekannter Leute bei alltäglichen Tätigkeiten angedeihen ließ.

JM



42 DORIS ULMANN
Amerika, 1882–1934
Schwester Mary Paul Lewis,
New Orleans, 1931

Platinabzug
21,3 x 16,3 cm
87.XM.89.80

Doris Ulmann war eine geborene New Yorkerin, hatte Psychologie studiert, machte jedoch schließlich die Fotografie zu ihrem Lebenswerk. Die humanistische Philosophie der Ethical Culture School und die sozialistischen Anliegen ihres Mentors, des Piktorialisten Clarence White, trugen zu ihrer Leidenschaft für das Porträt bei – ob es nun darum ging, Mitglieder der Manhattan Literati, die Shakers der ursprünglichen Mount-Lebanon-Kolonie oder die Handwerker der Berge Kentuckys zu fotografieren. Ihre Partner in dieser Mission, Porträts zu sammeln und amerikanisches Volkstum zu bewahren, waren der Balladensänger John Jacob Niles, Allen Eaton, ein Forscher der Russell Sage Foundation und Julia Peterkin, eine Romanschriftstellerin aus South Carolina. Aus der Kollaboration von Ulmann und Peterkin ging *Roll, Jordan, Roll* (1933) hervor, ein Überblick in Berichten, Erzählungen und Fotografien über die im Verschwinden begriffene ländliche Kultur der Afroamerikaner. Peterkins lebhafter Text, der sich häufig volkstümlicher Geschichten und lokaler Dialekte bedient, ergänzt die einfühlsamen Porträts, die Ulmann mit ihrer, wenn auch unhandlichen, Kamera machte.

Ulmann und Peterkin lernten sich wahrscheinlich 1929 während der Feierlichkeiten im Rahmen der Preisverleihung für letztere in New York kennen; Peterkin hatte nämlich für ihren jüngsten Roman, *Scarlet Sister Mary*, gerade den Pulitzerpreis erhalten. Bald darauf reiste Ulmann mit Peterkin durch Louisiana, Alabama und South Carolina und besuchte ihre Plantage, Lang Syne. Auf Peterkins Drängen unternahm Ulmann zwischen 1929 und 1931 mehrere Reisen nach New Orleans. Dort war sie von den kreolischen Einwohnern beeindruckt sowie von den Schwestern der Heiligen Familie, einer Gemeinschaft des französischen Viertels, die 1842 von freien, farbigen Frauen gegründet worden war. Sie fotografierte die Schwestern einzeln und in Gruppen und mit ihren Studenten in der Klosterschule für Jungen.

Schwester Mary Paul, deren Vater ein gebildeter Farmpächter in Natchez, Mississippi, war, trat dem Haus 1895 bei und diente dem Orden bis zu ihrem Tod 1977 im Alter von 101 Jahren. Dieses Porträt, das Ulmanns Interesse an klösterlichen oder anderen isolierten Gemeinschaften bezeugt, stellt eine Person ungewöhnlicher Würde und hoheitsvoller Haltung dar. Anders als im Piktorialismus ist dieses Porträt beredt, ohne übermäßig erzählerisch zu sein, und die weiche Zeichnung des Platindrucks kann den einfachen Reiz des ehrlichen Gesichts nicht unterdrücken.

JK



43 ANDRÉ KERTÉSZ
Amerika (geboren in
Ungarn), 1894–1985
Arm und Ventilator,
New York, 1937

Gelatinesilber-Abzug
13,6 x 11,3 cm
85.XM.259.15

Auch wenn André Kertész elf Jahre in Paris und über vierzig Jahre in New York gelebt und gearbeitet hatte, waren sein Französisch und sein Englisch unvollkommen, und nur seine Muttersprache, Ungarisch, sprach er fließend. Seine Fotografien kompensierten seine fehlenden verbalen Fähigkeiten zu einem beachtlichen Maße; sie entwickelten sich zu einer persönlichen Sprache und Ausdrucksweise. Die Fotografie gab Kertész Sicherheit und war eine Möglichkeit, zu einem emotionalen und psychologischen Verständnis der Welt zu gelangen. Die Frische und Ernsthaftigkeit seines Sehens veranlaßten den surrealistischen Dichter Paul Dermée zu dem Ausspruch, daß "seine Kinderaugen jedes Ding zum ersten Mal sehen".

Nachdem er 1928 in Paris die 35-mm-Leica entdeckt hatte, zog es Kertész vor, mit einer möglichst leicht transportierbaren Ausrüstung zu arbeiten; denn dies ermöglichte eine besondere Geschwindigkeit und Reaktionsbereitschaft beim Fotografieren. Er hat einmal gesagt: "Es ist immer der Augenblick, der in meiner Arbeit den Ton angibt ... Jeder kann sehen, und doch sieht nicht jeder notwendigerweise ... Ich sehe eine Situation und weiß, daß es richtig ist." Kertész' hervorragende Fähigkeit als Fotograf lag darin, die Schönheit in Momenten zu begreifen und zu enthüllen, die vielleicht jedem anderen trivial und alltäglich erschienen wären.

Die visuelle Isolation des körperlosen Arms eines Arbeiters, der den Ventilator eines *Drugstores* repariert, irgendwo auf Fifth Avenue und Eighth Street in Greenwich Village, New York, enthüllt einen ironischen Witz und eine Faszination für die Magie des Flüchtigen und Nebensächlichen, die so sehr ein Teil des menschlichen Lebens ist. Von seinem Standpunkt auf Straßenniveau aus richtet Kertész die Kamera nach oben, so daß der Raum flächig wird und er außerdem das Licht- und Schattenspiel auf den Blättern des Ventilators einfangen kann. Der Arm des Reparaturarbeiters ist gefährlich zwischen zwei Stahlblättern verkeilt, und nur eine genauere Untersuchung enthüllt die höchst vagen Umrisse seiner Figur im dunklen Inneren des *Drugstores*. Dadurch, daß er jede Information, die die Umstände der kuriosen Vereinigung von Mensch und Maschine erklären könnten, wegläßt, schafft Kertész ein rätselhaftes, denkwürdiges Bild.

JC



44 BARBARA MORGAN
Amerika, 1900–1992
*Erick Hawkins, "Amerikanisches
Dokument"*, ca. 1938
Gelatinesilber-Abzug
26,4 x 27,3 cm
96.XM.63.4
Stiftung von Richard E. Riebel zum
Andenken an Audrey R. Riebel

Barbara Morgan zog in den 1930er Jahren von New York nach Südkalifornien, wo ihre beiden Söhne geboren wurden. Dort begann sie ihr Interesse für asiatische Kunst und Philosophie, für indianische Rituale und Dada-Montage in ihren eigenen fotografischen Experimenten mit Fotomontage, Lichtabstraktionen und Tanzfotografie zur Anwendung zu bringen. Die Entscheidung, ihre kreativen Energien von der Leinwand auf die Dunkelkammer zu richten, fiel mit ihrer ersten Begegnung mit dem modernen Tanz und der Avantgardekunst Martha Grahams zusammen, die seit 1925 in New York auftrat und unterrichtete.

Obwohl Graham sich zunächst auf Soloarbeit und unkomplizierte Aufführungen konzentrierte, hatte ihre Truppe bis zum Ende der 1930er Jahre zwei Männer aufgenommen, Merce Cunningham und Erick Hawkins. Ihre Choreographie erweiterte sich zur "*dance documentary*", wie sie das ehrgeizige Stück von 1938, betitelt "Amerikanisches Dokument", beschrieb. Hawkins, ein Partner Grahams und kurzzeitig ihr Ehemann, tanzte in "Dokument" als ihr erster männlicher Partner seit zehn Jahren. Die extreme Einfachheit dieser Komposition vermindert in nichts ihre Ausdruckskraft. Hawkins' kraftvolles Ausschreiten spielt auf den Mann der Moderne an, während die harte Beleuchtung der maskulinen Anatomie an klassische Ideale der Antike erinnert. Morgans Kamera fängt mit Präzision die richtige Geste ein und schafft ein heroisches Bildnis im Zweidimensionalen.

Morgan ging nicht nur einfach zum Theater und fotografierte die Tänzer bei ihrer Arbeit. Sie nannte ihre Art des Arbeitens "sich in den Geist des Tanzes versenken", und hierfür waren die Bühnenproben und die Aufführungen nur eine Vorbereitung. Die eigentliche Arbeit fand gewöhnlich in ihrem Atelier statt, wobei sie mit den Tänzern zusammenarbeitete, um Bewegungen, die sie als "bedeutungvolle Gesten" ausgewählt hatte, erneut zu erschaffen. In den späten 1930er Jahren zog sie es vor, den Tanz mit ihrer 4 x 5-Inch-Speed-Graphic-Kamera aufzunehmen, vor einem flexiblen weißen Hintergrund, der speziell mit Flutlicht und *Spotlights* beleuchtet wurde, entsprechend dem "Klima" jeder einzelnen Bewegung. Ein spezieller Entwickler erlaubte es ihr, ein fein-körniges Negativ zu erhalten, das erfolgreich bis auf 16 x 20 Inch vergrößert werden konnte. Dies ermöglichte die Vergrößerungen, die sie für notwendig hielt, um den Ausdruck des Tanzes hervorzuheben.

JK



45 CHARLES SHEELER

Amerika, 1883–1965

Räder, 1939

Gelatinesilber-Abzug

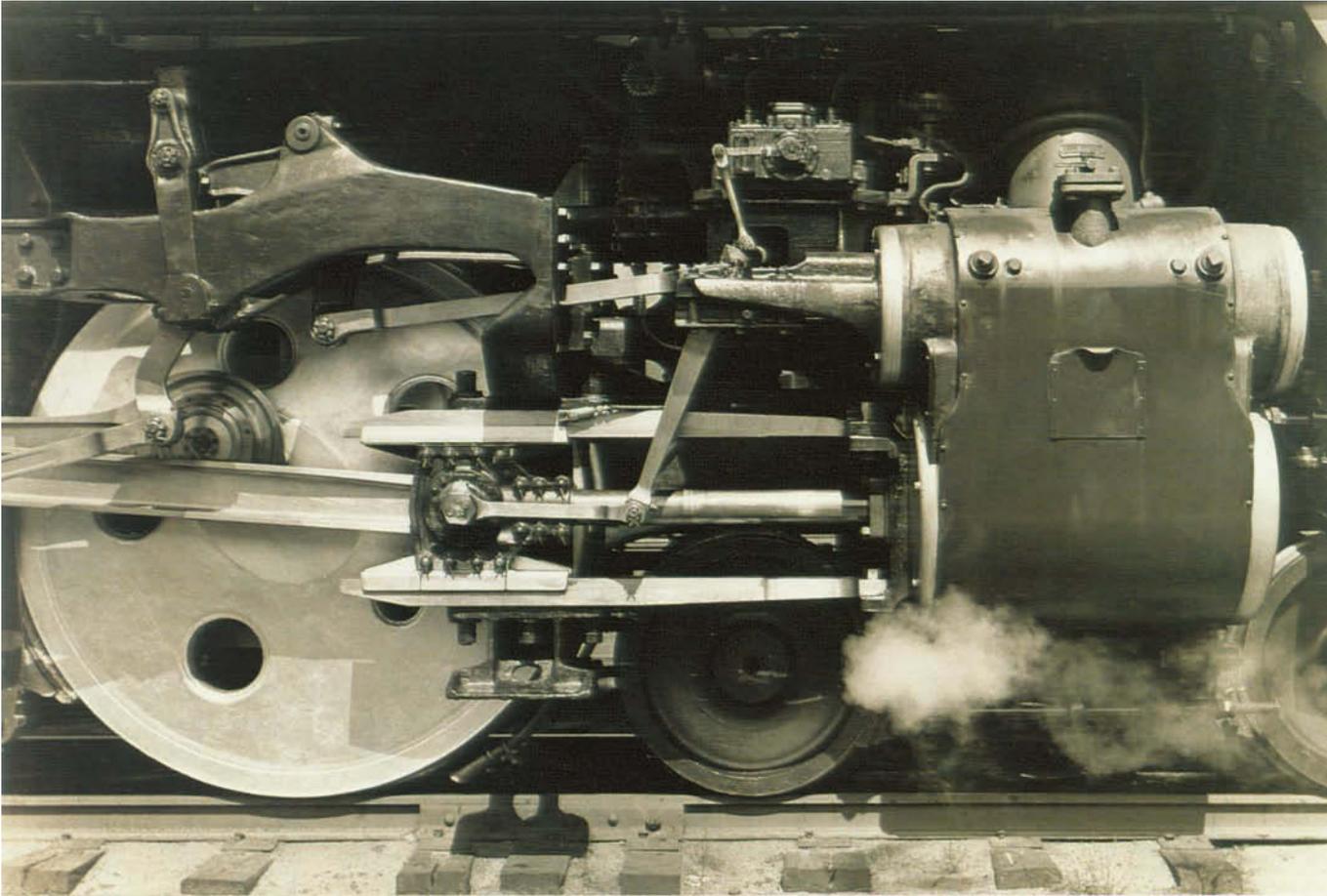
16,8 x 24,4 cm

88.XM.22.7

Charles Sheeler, der in der Hauptsache als ein zu den Präzisionisten (die entsprechende europäische Stilrichtung ist als "Neue Sachlichkeit" bekannt) gehörender Maler bekannt war, wurde auch als Architektur- und Industriefotograf hoch geschätzt. Er war sehr an den Ursprüngen amerikanischer Architektur und amerikanischen Designs interessiert und fotografierte zuerst in Bucks County, Pennsylvania, wo er die Scheunen und Farmen der Gegend zu seinem Thema machte. Das Charakteristische seiner besten Bilder – Objektivität, scharfe Zeichnung und Flächigkeit der Darstellung – setzt sich in seinen fotografischen Arbeiten fort. Ermutigt durch das Interesse Alfred Stieglitz' an seinen Fotografien, begab sich Sheeler 1919 nach New York, wo er die Stadt aus ungewöhnlichen Perspektiven fotografierte, um abstrakte geometrische Formen herauszuarbeiten.

Von der Zeitschrift *Fortune* erhielt Sheeler 1939 die Kommission, eine Serie von Gemälden unter dem Titel *Kraft* herzustellen. Die industrielle Maschine, das Herzstück amerikanischen Wohlstands und amerikanischer Infrastruktur, sollte gefeiert werden. Ein Thema war die Dampflokomotive. Da er nicht die Zeit hatte, sich hinzusetzen und das Triebrad dieser Lokomotive aus New York Central zu studieren, erarbeitete er eine Anzahl von Fotografien als Vorlage für ein Gemälde. Sorgfältigste Recherchen hatten Sheeler zu diesem speziellen Maschinentyp geführt, der als "die stattlichste aller stromlinienförmigen Lokomotiven" angesehen wurde. Seine ausschnittshafte Ansicht des Zuges abstrahiert das Ausmaß und die Kraft der Maschine zu Kreisen, Horizontalen und subtilen Diagonalen, was durch Licht- und Schattenspiel noch verstärkt wird. Der Betrachter nimmt durch die überscharfen Details des Triebrads, der kleineren Laufräder ("*bogie*" *wheels*) und des Kondensators die Gesamtheit der Lokomotive wahr. Letztere entläßt gerade eine kleine Rauchwolke, die die notwendige Energiequelle identifiziert und einen visuellen Gegensatz zu den scharfgezeichneten Umrissen der Maschine bietet. In seinem Gemälde *Rollende Kraft* (Sammlung des Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts), das auf dieser Fotografie basiert, gibt Sheeler das Wesen des mechanischen Rades mit seinen präzisen Pinselstrichen und seiner monochromatischen Palette wieder.

JM



46 WEEGEE
(Arthur Fellig)
Amerika (geboren in
Polen), 1899–1968
Ihr erster Mord, vor 1945
Gelatinesilber-Abzug
25,7 x 27,9 cm
86.XM.4.6
Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Weegee, ein polnischer Emigrant, leitete seinen Namen vom Ouija Brett ab, das in seinem Wahlland “wee-gee” ausgesprochen wurde (ein Holzbrett, das okkulten Methoden der Wahrsage dient und dessen Name sich von dem französischen “oui” und dem deutschen “ja” ableitet). Weegee ist für seine unverwechselbaren Darstellungen des städtischen Chaos in New York bekannt, der Stadt der Vereinigten Staaten mit der größten Bevölkerungsdichte und kulturellen Vielfalt. Er hatte ein unheimliches Talent dafür, am Ort eines Mords, Feuers oder sonstigen Katastrophe noch vor den zuständigen Behörden aufzutauchen, da er nämlich den Polizeifunk abhörte; daher auch sein Pseudonym. Er war ein Autodidakt, der sich sein Leben, und später auch einen gewissen Ruhm, dadurch verdiente, daß er sich als freischaffender Fotograf auf die bildliche Berichterstattung von Verbrechen für die New Yorker *Tabloids* spezialisierte. Viele seiner Aufnahmen sind auf die Schaulustigen gerichtet, die Gaffer, die sich sofort an einem Tatort sammeln. Der Leichnam eines Ermordeten läßt nur eine bestimmte und begrenzte Art der Darstellung zu, doch die umstehende Menge der Schaulustigen bietet eine unerschöpfliche Vielfalt an Emotionen und Reaktionen. Weegee machte unzählige Aufnahmen der verschiedenen Klassen, von der wohlhabenden New Yorker Elite bei einer Opernpremiere bis zu den Obdachlosen und Betrunknen in der Bowery.

Der Titel dieser Fotografie steht im Gegensatz zu der karnevalartigen Atmosphäre auf dem Bild und fängt doch etwas von dem Zynismus und der Ordnungslosigkeit des modernen New York ein. Der Betrachter wird mit einer ineinander verkeilten Menge Menschen konfrontiert, alle bemüht, einem nie gesehenen Unglück beizuwohnen. Die Schönheit dieser Fotografie liegt in dem Spektrum menschlicher Emotionen: Schadenfreude, Neugier, Wut, Angst. Beinahe verloren im Gedränge der Köpfe ist die Trauer im Gesicht einer Angehörigen des Mordopfers. Weegees Blitz taucht die Gaffer in ein scharfes, unvoreilhaftes Licht und den Hintergrund in Dunkelheit. Da Fotografien so schnell wie möglich zu den Redakteuren geschafft werden mußten, um dann im Halbtonverfahren gedruckt zu werden, erübrigte sich die Notwendigkeit eines subtileren Drucks. Weegees Fotografie nimmt die späterer Meister wie Robert Frank, Garry Winogrand und Diane Arbus vorweg.

JM







47 LISETTE MODEL
Amerika (geboren in
Österreich), 1901–1983
Reno, 1949
Gelatinesilber-Abzug
34 x 27 cm
84.XM.153.63

Elise (Lisette) Stern, die in Wien geboren worden war, zog als junge Frau nach Paris und studierte Musik und Malerei, bevor sie begann, professionell als Fotografin zu arbeiten. Drei Frauen berieten und ermutigten sie in ihrem neuen Beruf: ihre Schwester Olga, Rogi André (die erste Frau André Kertész') und die Meisterin der Fotomontage, Florence Henri. Lisette und ihr Mann, der Maler Evas Model, emigrierten 1938 nach New York, wo sie als Fotojournalistin zunehmend erfolgreich war; sie publizierte in *PM Weekly*, *Harper's Bazaar*, *Life*, *Look*, *Vogue* und *Ladies Home Journal*. Außerdem entdeckte sie eine neue Öffentlichkeit durch die Fotografieabteilung des Museum of Modern Art, das 1940 eröffnet wurde und prompt begann, ihre Arbeiten zu sammeln und auszustellen.

Während der 1940er Jahre war Model nicht nur mit ihren Ausstellungen und der Dokumentation des New Yorker Kaffeehauslebens beschäftigt, sondern es führten sie auch einige Aufträge in den Westen. Für die Novemberausgabe 1949 schickte die Zeitschrift *Ladies Home Journal* Model nach Reno, um für die Serie "How America Lives" (So lebt Amerika) eine Reportage über die "typische" Winne-Familie zu machen, die Betreiber der Lazy A Bar Ranch. Model porträtierte die Familie, aber ihre Aufnahmen und der gesamte Artikel spiegeln gleichermaßen ihr Interesse, die Kundschaft der Ranch – zum großen Teil Frauen, die die Scheidungsvorschrift der sechswöchigen Trennungsfrist abwarteten – und Renos allgegenwärtige Spieler zu porträtieren.

Keines der Bilder, die Model auf einem dortigen Rodeo machte, dies hier eingeschlossen, erschien unter den Bildern des Freizeit- und Kasinospektakels der Vergnügungsfarm, die letztlich "How Reno Lives" illustrierten. Wie dem auch sei, dieses Porträt enthält einige faszinierende Dualitäten: Der provozierende Blick der Frau ist gleichzeitig aufreizend und verschlossen, weltstädtisch und provinziell, feminin und maskulin. Es ist schwer zu sagen, ob dies eine Frischgeschiedene ist, die sich bei etwas *bronco riding* (Reiten auf Wildpferden) vergnügt, oder eine nervöse Gattin, die auf den Bescheid, der eine zerbrochene Beziehung beenden wird, wartet. Vielleicht waren ja die Herausgeber der Ansicht, daß ein so intensives Starren, verborgen hinter dunkler Sonnenbrille, ihre Leser eher verängstigen als amüsieren würde.

JK



48 JOSEF SUDEK
Tschechien, 1896–1976
Letzte Rosen, 1959
Gelatinesilber-Abzug
29,7 x 23,5 cm
84.XM.149.13
Bildausschnitt auf der
folgenden Doppelseite

Die implizite Traurigkeit dieser Fotografie klingt in ihrem Titel wider, der deutlich macht, daß es in dieser einfachen Komposition nicht um einen verregneten Sommertag geht. Jene Jahreszeit ist an ihrem Ende angekommen, und wenn auch die Bäume ihre Blätter noch nicht verloren haben, wird es doch keine Blüten mehr geben, bis der lange tschechische Winter vorüber ist. Der elegische Sinn dieses Bildes ist charakteristisch für Sudeks Arbeiten, nachdem er sich von Studien barocker Architektur in Prag, späteren Panoramastudien der Stadt und Landschaftsaufnahmen diesen kontemplativen Stilleben zugewandt hatte, die er in seinem Haus und Garten und in denen seiner Freunde aufnahm. Über die Jahre fotografierte er eine denkwürdige Serie von Stilleben, die entweder auf einem Tisch in der Mitte seiner Behausung oder auf dem Fenstersims arrangiert waren, die Fensterscheiben, die oft vom Regen triefen, im Hintergrund.

Die festgesetzte Ordnung, die von der Kamera bestimmt wird, kontrastiert mit dem Chaos von Alltäglichem, das sich außerhalb der Reichweite der Kamera befindet. Sudeks Zimmer waren beinahe übervoll mit Dingen, die eine Lebenszeit angehäuft hatte: Gefundenes, Geschenke, Bücher, Familienerbstücke, fotografische Materialien, Negative und Abzüge. Sein Talent, einige wenige Dinge aus einer Fülle auszuwählen, ist offensichtlich. Ein Wasserglas mit drei Rosen, das Haus einer Kaurischnecke, drei Reißnägeln, die Objektivkappe einer Kamera, ein Stapel Bücher und eine Vase mit den zwei Hälften einer zerbrochenen Eierschale über dem Mundstück sind hier schon genug. Die Zartheit der Blütenblätter ist beinahe spürbar, betont durch den Kontrast mit den Regentropfen, die die Scheibe hinablaufen.

Die poetische Qualität von Sudeks Arbeiten sicherte ihm eine weite Anerkennung in tschechischen Kunstkreisen; doch bietet vielleicht seine Leidenschaft für die Musik, die ihn dazu führte, einmal wöchentlich Musikaufführungen zu arrangieren, eine noch exaktere Analogie. Vielleicht kann man sich ja diese schwermütige Arbeit als eine Zwielichtetüde oder als das Requiem einer Jahreszeit denken.

GB







49 FREDERICK SOMMER
Amerika, geboren 1905
*Jungfrau und Kind mit
der heiligen Anna und dem
heiligen Johannes als Kind,*
1966

Gelatinesilber-Abzug
24 x 17,7 cm
94.XM.37.39

In einer Karriere, die mehr als sechs Jahrzehnte umspannt, hat Frederick Sommer zwar ein relativ kleines, aber außergewöhnlich gutes fotografisches Œuvre geschaffen. Sommer war ein Künstler vielseitigen Talents – er hatte dies schon in Zeichnungen, Collagen, Gemälden, Landschafts- und Architekturentwürfen belegt. Ein Treffen mit Edward Weston 1936 in Los Angeles (vgl. Nr. 32) regte ihn dazu an, zu fotografieren. Es war immer sein Bestreben, es mit der drucktechnischen Meisterschaft Westons, Stieglitz' und Strands aufnehmen zu können, doch ist Sommers philosophischer Ansatz grundverschieden. Er ergriff die Fotografie nicht, um die Erscheinungen der Welt zu beschreiben, sondern um Fragen an sie zu richten und die Natur der Dinge zu erforschen.

Vorstellung und Verwandlung stehen im Zentrum von Sommers Kunst. Er schuf bemerkenswerte stillebenartige Arrangements von Dingen, die er über Jahre hinweg gesammelt hatte. In langem Betrachten seines Materials entlockte Sommer den Elementen dieses Bildes ihre präzise Position. Um diesen Prozeß zu beschreiben, hat Sommer einmal gesagt: "Könnte ich sie [die Arrangements] in der Natur finden, würde ich sie fotografieren. Ich mache sie, da die Fotografie mir ein Wissen von Dingen gibt, die man nicht finden kann."

Sommer kombiniert in dieser Komposition Kinderbuchillustrationen aus dem 19. Jahrhundert mit einem merkwürdigen Klumpen geschmolzenen Metalls, den er in einem ausgebrannten Schrottauto gefunden hatte. Dadurch, daß Sommer mit einer Großformatkamera arbeitete, gelang es ihm, den Maßstab und den Eindruck der einzelnen Elemente zu verwandeln. Die Konturen des geschmolzenen Metallstücks entsprechen in etwa denen der Figurengruppe in Leonardo da Vincis gleichnamiger Zeichnung in der National Gallery in London. Der formale Zusammenhalt in Sommers Setzung wird durch ein fein bemessenes Spiel von Licht und Schatten auf dem Fundstück vervollständigt, das der homogenen Tonalität der Buchillustration als ein vollkommenes Gegengewicht dient. Die Verbindung solch unterschiedlicher Elemente zu einem bildnerischen Ganzen ist ein Maß für Sommers Achtung vor dem Prozeß des Zusammenstellens und Arrangierens, durch welchen sich die Erkenntnis neuer Bedeutungen ereignen kann.

JC



50 EDMUND TESKE
Amerika, 1911–1996
*Kaktus, Taliesin West,
Scottsdale, Arizona, 1943*

Gelatinesilber-Abzug mit Zweifarben-
Solarisation (Sabattier-Effekt) aus den
1960er Jahren
33,7 x 24,8 cm
94.XM.29.2

In einem vielfältigen Œuvre, das mehr als sechzig Jahre überspannt, machte sich Edmund Teske die Fotografie als ein Mittel zu eigen, das intensiv persönliche und höchst erfinderische Antworten auf die Welt in und um ihn zum Ausdruck bringen konnte. Teskes Fotografien sind von einem eigentümlichen Symbolismus erfüllt, der in der Dichtung Walt Whitmans und der hinduistischen Vedanta-Philosophie verwurzelt ist. Teske, ein Dunkelkammer-Alchemist, schuf Bilder, die seine gesteigerte technische und emotionale Sensibilität zeigen und mit einer mystisch poetischen Stimmung geladen sind.

Teske, der aus Chicago stammte, begann schon als Schuljunge zu fotografieren und entwickelte seine Fähigkeiten in einer selbstgebauten Dunkelkammer im Keller seines Elternhauses. Da er zum größten Teil allein arbeitete, stützte sich Teske, was die Grundbegriffe des Lichts, der Optik und Dunkelkammertechniken anging, auf Ansel Adams' frühe Schriften. Im Jahre 1934 begann er, als Assistent in einem kommerziellen Atelier zu arbeiten, wo er sich den technischen Sachverstand aneignete, der die Grundlage für seine lebenslange intuitive Erforschung des Mediums legen sollte. Teske erhielt 1936 die Einladung zu einem zweijährigen Stipendium bei dem Architekten Frank Lloyd Wright in Taliesin East, Spring Green, Wisconsin. Teske nahm die Architektur und ihre Umgebung sowie die Lehren des charismatischen Architekten in seine Arbeit auf, die erste fotografische Arbeit, die überhaupt in Taliesin ausgeführt wurde.

Im Jahre 1943 zog Teske von Chicago nach Los Angeles, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1996 blieb. Auf seiner Reise nach Westen hielt er an Wrights Winterhauptquartier an und machte diese beeindruckende Aufnahme eines Cane Cholla Kaktus in der Wüste, die den Komplex umgibt. Zwanzig Jahre später kehrte er zu dem Negativ zurück und verwandte die Zweifarben-Solarisation, eine eigens entwickelte Technik mit einzigartigen, willkürlichen Effekten, für einen dramatischen neuen Abzug. In diesem Verfahren wird der halbentwickelte Abzug dem Licht ausgesetzt und dann wiederum in den Entwickler getaucht, was im fertigen Abzug eine merkwürdig poliert erscheinende Oberfläche aus kräftig kobaltblauen und tief rostroten Tönen ergibt. Die totemischen Formen des Kaktus scheinen an der Bildoberfläche zu schwimmen und schaffen ein ebenso beschreibendes wie abstraktes Bild, eine Vereinigung von Gegensätzlichem, die Teske als "ein sehr schönes, kreisendes Zusammenspiel von zwei Seinsebenen" beschrieb. JC



VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

Die Zahlenangaben verweisen auf die Seite

- | | | |
|-----------------------------|---------------------------------|-------------------------------------|
| Adamson, Robert 12 | Gardner, Alexander 52 | Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 30 |
| Alvarez Bravo, Manuel 104 | Greene, John Beasley 48 | Plumbe, John, jr. 44 |
| Atget, Eugène 88 | Hawes, Josiah Johnson 46 | Renger-Patzsch, Albert 92 |
| Atkins, Anna 10 | Hill, David Octavius 12 | Sander, August 96 |
| Barnard, George N. 54 | Hine, Lewis W. 70 | Sheeler, Charles 112 |
| Bayard, Hippolyte 28 | Jones, Calvert Richard 14 | Silvy, Camille 40 |
| Bell, William H. 50 | Käsebier, Gertrude 66 | Sommer, Frederick 124 |
| Bennett, Henry Hamilton 60 | Kertész, André 108 | Southworth, Albert Sands 46 |
| Brigman, Anne 68 | Le Gray, Gustave 32 | Stieglitz, Alfred 76 |
| Cameron, Julia Margaret 22 | Le Secq, Henri 36 | Strand, Paul 78 |
| De Meyer, Adolf, Baron 74 | Lissitzky, El 84 | Sudek, Josef 120 |
| Diamond, Hugh Welch, Dr. 24 | MacPherson, Robert 26 | Talbot, William Henry Fox 8 |
| Dixon, Ann 10 | Man Ray (Emmanuel Radnitsky) 86 | Teske, Edmund 126 |
| Evans, Frederick H. 64 | Marville, Charles 38 | Ulmann, Doris 106 |
| Evans, Walker 100 | Mayall, John Jabez Edwin 16 | unbekannter Fotograf 42 |
| Feininger, T. Lux 98 | Model, Lisette 118 | Watkins, Carleton 58 |
| Fenton, Roger 20 | Moholy-Nagy, László 94 | Weegee (Arthur Fellig) 114 |
| | Morgan, Barbara 110 | Weston, Edward 80 |

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum ist eine Reihe von sieben herrlich illustrierten Bänden, in denen die bedeutendsten Werke der weltbekannten Sammlung dieses Museums präsentiert werden. Jeder Band bietet prächtige Farbproduktionen der Kunstwerke aus den verschiedenen Abteilungen des Museums, interpretiert und beschrieben in den historischen und kunsthistorischen Begleittexten: Kunst der Antike, Kunstgewerbe, Zeichnungen, Handschriften, Gemälde, Fotografien und Bildhauerei. Gemeinsam lassen sie ein unvergeßliches Kunstpanorama der letzten fünf Jahrtausende entstehen, das hier in einer einzigartigen Reihe präsentiert wird.

WEITERE TITEL IN DER REIHE

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunst der Antike

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Kunstgewerbe

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Zeichnungen

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Illuminierte Handschriften

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Gemälde

Meisterwerke im J. Paul Getty Museum
Europäische Bildhauerei

Die Sammlung des J. Paul Getty Museums von über hunderttausend Bildern ist eine der umfassendsten Bestände seltener und bedeutender Fotografien der Welt. Sie umfaßt Daguerreotypien ebenso wie die Arbeiten zeitgenössischer Fotografen wie Frederick Sommer und Manuel Alvarez Bravo. Unter den fünfzig ausgewählten Bildern dieses Bandes sind Walker Evans' *Einwohner in Downtown Havanna*, *Das Flüstern der Muse* von Julia Margaret Cameron und *Georgia O'Keeffe: ein Porträt* von Alfred Stieglitz, sowie Fotografien von Carleton Watkins, André Kertész, Man Ray, Lisette Model und vielen anderen. Jedes Bild wird von einem der Kuratoren des Departments für Fotografien am Getty Museum im Detail besprochen.

Auf dem Einband:

Baron Adolf de Meyer

Amerika (geboren in Deutschland),

1868–1946

Porträt Josephine Bakers [Detail], 1925

Gelatinesilber-Abzug

84.XP.452.5 (vgl. Nr. 29)

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Angeles

Gedruckt in Singapur

ISBN 0-89236-523-4



9 780892 365234 90000