

Erika Billeter

Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier und Imogen Cunningham

Mehr als 500 Jahre hat es gedauert, daß Frauen in der bildenden Kunst Aufsehen erregt haben. Erst das 20. Jahrhundert hat ihnen ermöglicht, Kunstgeschichte mitzubestimmen. Immer aber sind es noch wenige, denen dieser Ruhm gebührt. Wie ganz anders sieht es in der Fotografie aus! Das Medium ist seit der Erfindung der Daguerreotypie erst knapp 50 Jahre – seit der Einführung des Papierabzugs gar erst 20 Jahre –, als bereits eine Fotografin alle Augen auf sich zieht, und es wird nicht lange dauern, bis um die Jahrhundertwende mehrere Fotografinnen ebenso erfolgreich arbeiten wie ihre männlichen Kollegen, – ganz zu Schweigen von unserem Jahrhundert, in dem Frauen mit der Kamera selbst im Krieg als Reporterinnen tätig sind. Sie haben das Medium, das bei seiner Erfindung die Welt in Aufruhr versetzte, beherrscht und es so meisterhaft gehandhabt, daß es überhaupt keine Diskussion mehr geben kann, ob der Autor einer Fotografie männlichen oder weiblichen Geschlechts ist. Drei Fotografinnen, die unter den ersten waren, die die Geschichte der Fotografie mitverantworten, möchte ich hier vorstellen: die Engländerin Julia Margaret Cameron (1815-1879), Gertrude Käsebier (1852-1934), Amerikanerin ebenso wie Imogen Cunningham (1883-1976). Ist es Zufall, daß alle drei Fotografinnen erst angefangen haben zu fotografieren, als sie eine Familie gegründet hatten? Erst 1864, also bereits 50 Jahre alt, begann Julia Margaret Camerons berauschende Karriere, in der sie bis ein Jahr vor ihrem Tod 3000 Fotografien machte, die heute in aller Welt berühmt sind und zu gesuchten Sammlerobjekten wurden. Als ihre Tochter heiratete und das Haus verließ, baute sie ihren Hühnerstall zum Studio um und verwandelte den Keller des Hauses in eine Dunkelkammer. So begann sie ihre beispiellose Karriere, für die ihre Umwelt in besonderem Maße mitverantwortlich ist. Julia Cameron hatte das Glück, mit der geistigen Elite ihres Landes befreundet zu sein. Die Maler George Frederic Watts, Dante Gabriele Rossetti, Sir John Everett Millais gehörten zu diesem Kreis ebenso wie die Dichter Thomas Carlyle, Alfred Lord Tennyson, Sir Henry Taylor, Robert Browning. Sie beeinflussten ihre Fotografie und waren zugleich auch jene Modelle, die sie mit Vorliebe in ihr Studio zu langen fotografischen Sitzungen einlud. Sie fotografierte sie ganz im Geschmack der präraffaelitischen Ära. Gefühl, das zu sentimentalem theatralischem Überschwang gesteigert wird, zeichnet Malerei und Literatur der Zeit aus. Und Julia Margaret Cameron ist ein Kind ihrer Zeit. Zeitgeist bestimmt diese Fotografien – Zeitgeist, der durch die Besonderheit der englischen Kunst gefühlvoll zelebriert wird. Ganz besonders ihre Allegorien, die sie nach Bildern ihrer Freunde oder nach Romanen und Gedichten nachempfand, sind Zeugen dieses übersteigerten gefühlvollen Empfindens, das die viktorianische Epoche bestimmt. Die Fotografin wußte sich in die Stimmung dieser Atmosphäre einzufühlen und kann-

te sie in ihren fotografischen Bildern zu einer authentischen Wahrheit führen, die der Malerei versagt ist. Möglicherweise lag daran ihr spektakulärer Erfolg, der ihr auf der Pariser Weltausstellung 1867 – sie fotografierte erst drei Jahre – beschieden war. Ihre Fotografien waren die Sensation von Paris. Niemals zuvor war Fotografie so überzeugend aus dem Geist der Malerei entstanden, ohne daß sie malerische Mittel einsetzte. Julia Margaret Cameron ging einfach mit den Requisiten der Malerei um. Aus diesem Geist heraus aber illustrierte sie auch mit ihren Fotos den 1795 erschienenen Roman „Paul et Virginie“ des Franzosen Bernardin de Saint Roman, der sich in England einer nicht endenwollenden Beliebtheit erfreute. Die Fotos von Julia Margaret Cameron verhalfen ihm nun noch einmal zu überwältigendem Erfolg. Die Fotografin stellte mit zwei Kindern Szenen des Buches nach und rührte die Leser durch die Bilder, die die Fotografin sich von den Kindern entworfen hatte. Sie fotografierte mit großen Platten im Format 20 x 25 und 30 x 37,5. Ihre Kontaktabzüge hatten dementsprechend eine beeindruckende Größe. Sie konzentrierte sich bei den Porträts ausschließlich auf den Kopf und verzichtete auf Accessoires und Hintergrundarrangements. Auf diese Weise hat sie einige der bedeutendsten und unvergesslichen Porträts in der Geschichte der Fotografie gemacht. Ihre Theorien hat sie 1874 in einem Buch niedergelegt „Annals of my Glass House“. Julia Margaret Cameron gehörte keiner fotografischen Bewegung an. Sie entschied sich in einem späten Zeitpunkt ihres Lebens zu fotografieren, und es gelang ihr, das geistige Klima, in dem sie sich bewegte, bildlich zu interpretieren. Das gibt ihren Fotografien etwas Einmaliges, das sich mit nichts vergleichen läßt. Zweifellos ist Julia Margaret Cameron die erste schöpferisch arbeitende Fotografin in der Geschichte dieses Mediums.

Gertrude Käsebier war 36 Jahre alt, als sie zu fotografieren begann. Auch sie hatte als junges Mädchen nie daran gedacht, Fotografin zu werden. Sie hatte eine auffallende Neigung zur bildenden Kunst und wünschte sich, Porträtistin zu werden. Kurz nach ihrer Heirat 1873 begann sie, an der Cooper Union in New York Unterricht in Malerei zu nehmen. Aber erst 1888, nachdem ihre Kinder groß genug waren, begann sie ein Studium am Pratt Institute und spezialisierte sich auf die Porträtmalerei. 1907 entschied sie sich, Fotografin zu werden. Sie bevorzugte das Porträt und hat ihren alten Wunsch, Porträtistin zu werden, erfüllt – nur in einem anderen Medium. Sie hatte bereits während ihres Studiums am Pratt Institut begonnen, mit einer Kamera umzugehen. Aber ihr Professor hatte ihr abgeraten, da Fotografie als künstlerisches Medium nicht anerkannt war. Auf einer Reise nach Europa 1893 nahm sie heimlich die Kamera wieder hervor und begann zu fotografieren. Ihre ersten Versuche hat sie selbst geschildert:

„Ich hatte keine eigentlichen Arbeitsmöglichkeiten, keine Dunkelkammer, kein fließendes Wasser im Haus. Da es abends lange hell blieb, konnte ich nicht vor 10 Uhr anfangen zu entwickeln. Ich mußte meine nassen Platten zum Fluß tragen. Mein Weg ging durch einen sich schlängelnden Pfad, mit überhängenden Zweigen, durch eine Dunkelheit, die so dicht war, daß ich keinen Schritt vor mir sehen konnte. Manchmal war es 2 Uhr nachts, wenn ich endlich fertig war. Ich kam mit dreckigen Kleidern und nassen Füßen nach Hause und viele Freunde meinten, ich würde mir noch den Tod holen.“



Julia Margaret Cameron, Home Life, um 1870, Collection International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester



Gertrude Käsebier, Mutter und Kind, um 1900, Collection International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester

Ihre Bemühungen hatten Erfolg. Vom ersten Tag an, da Gertrude Käsebier in New York ihr Fotostudio eröffnete, hatte sie ihr Publikum. Heute gehört sie in die Reihe der großen Namen um Alfred Stieglitz. Und das bedeutet, daß sie in den illustren Kreis von „Camera Work“ aufgenommen und der Galerie „291“ verbunden war. Um Stieglitz und seine Freunde gruppierten sich jene Fotografen, die der „Pictorial Photography“ angehörten. Fotografen also wie Stieglitz selbst, Clarence H. White, Peter Henry Emerson, der junge Edward Steichen, Frederick H. Evans. Sie alle suchten nach der „Kunst“-Würdigkeit der Fotografie. Aber sie suchten sie über die Natur zu erreichen, d.h. man stellte nicht Szenen, arrangierte Bildhaftigkeit. Vielmehr entdeckten sie ihre Themen in der Wirklichkeit, die sie nun aber stilisierten und ästhetisierten, um die Fotografie in ihrer Aussage der Kunst, sprich Malerei nahezubringen. Eine technische Erfindung, das „gum bichromate“ unterstützte die Absichten, indem malerische Effekte der Fotografie technisch hervorgebracht werden konnten. Alfred Stieglitz erfand den „Glyzerin-Prozeß“, der ermöglichte, einzelne Partien des fotografischen Bildes im Negativ stark zu überarbeiten und malerische Wirkungen zu provozieren. Aber gleichzeitig wurden neue Motive entdeckt. Die Straße, Garten, das Land waren Schauplätze, auf denen sich die neuen fotografischen Szenen abspielten. Gertrude Käsebier fand hier ihr Arbeitsfeld. Berühmt wurden ihre Kinderbildnisse, die sie mit Vorliebe in der Natur aufnahm. Das Thema „Mutter und Kind“ gehört zu

ihren romantischsten. Sie gab ihren Bildern, etwa die „Kriegswitwe“, das eine verarmte Frau mit ihrem Kind in der Küche zeigt. Es war ihr dabei egal, ob es sich um eine wirkliche Kriegswitwe handelte; was sie interessierte, war eine komplexe Situation, die sie dem Betrachter zu zeigen suchte, um ihn zu Reflexionen bei der Bildbetrachtung anzuregen. Die „Krippe“ (The Manger) wurde 1900, drei Jahre nach Eröffnung ihres Studios, für 100 Dollars verkauft. Es war der bis dahin höchste Preis, der von der „Pictorial photography“ erreicht wurde. In weichen, verschwommenen Tönen stellen sich uns die fotografischen Bilder dar. Es gibt keine Schwarz-Weiß-Kontraste, sondern nur sanfte Übergänge von Hell und Dunkel. Diese weichen Tonalitäten geben den Fotografien eine sensible Oberfläche, mit der Gertrude Käsebier Glück und Trauer eingefangen hat. Sie selbst war der Meinung, daß sie ihren Erfolg den schweren Jahren des Anfangs zu danken hatte. Ihre Familie akzeptierte nie, daß sie Fotografin als Beruf – und Berufung – erwählt hatte. Aber ihre Freunde sind für sie der Halt gewesen und Impuls, ihrer fotografischen Arbeit zu leben. 1910 begann das Klima der internationalen Fotografie sich zu verändern. Es wird nicht mehr lange dauern und man spricht von „Straight photography“. Sie sollte die „Pictorial photography“ entthronen. Gertrude Käsebier fühlte das Neue, das aus Europa kam. 1916 war sie unter jenen Fotografen, die sich zu den „Pictorial Photographers of America“ zusammenschlossen, um die „Kunst-Photographie“ weiterzuführen. Aber der weiche Stil, die sanfte Gestimmtheit dieser Bilder war für ein Publikum, das den Ersten Weltkrieg erlebt hatte, nicht mehr aktuell. Sie mußte sehen, wie die Fotografie, die ihr Leben bedeutete, „passé“ war. Sie schloß 1929 ihr Studio und fotografierte nicht mehr. Heute freilich sind ihre Fotografien hochdotiert und die „Pictorial photography“ gehört zu den Kostbarkeiten der fotografischen Sammlungen.

Zu den Freundinnen von Gertrude Käsebier gehörte Imogen Cunningham, eine junge Chemiestudentin an der Universität von Washington. Angeregt durch ihre Fotografien beginnt sie 1901, nach Abschluß ihres Studiums, zu fotografieren. Aber sie folgt nicht dem fotografischen Vorbild Gertrudes, sondern wendet sich der aufkommenden neuen Fotografie zu, als sie 1910 ihr Fotoatelier in Seattle eröffnet. Nur kurze Zeit blieb sie den malerischen, romantisierenden Bildmotiven verbunden, die sie als Erbe mitgenommen hatte. Dann wendet sie sich der Straight-Photography zu, der sie auch generationsmäßig zugehörte. Die Ironie des Schicksals will es, daß der Begriff der „Straight photography“ zum ersten Mal in Zusammenhang einer Ausstellung auftauchte, die 1912 in New York stattfand und in der mit Gertrude Käsebier die Fotografien der malerischen Fotografie ausstellten. Unter der „reinen“ Fotografie (pure, straight) verstand der Kritiker freilich noch nicht, was einige Jahre später als „straight photography“ in die Geschichte eingehen sollte, aber er unterstrich damit den ästhetischen Gebrauch der fotografischen Technik, d.h. man erkannte mehr und mehr, daß die Fotografie an sich eine Ästhetik und Qualität hatte, die neben Malerei und graphischen Künsten Bestand hatte. Das Credo der Anhänger der Straight-Photography war die Verwirklichung der *fotografischen* Qualität. Sie erreichten sie durch eine direkte Darstellung des Gegenstands, so wie ihn Licht und Schatten natürlich zeigen. Vielleicht ist das erste Foto dieser neuen Richtung bereits 1907 von Alfred Stieglitz gemacht worden. Sein berühmtes „The Steerage“ zeigt bereits alle Qualitäten dieser



Imogen Cunningham, Where children play, 1956, Collection International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester

die Fotografie gänzlich verändernden Sicht. Technisch vollendet stellte sie diese Fotografie dar, „so perfekt“, schrieb ein Kritiker, „daß man dieses Wort eigentlich nur auf Kunstwerke anwendet.“ Stieglitz publizierte 1916 Fotografien eines jungen unbekannten Fotografen, Paul Strand. Er sollte der Anführer der neuen Bewegung werden, zu der Edward Weston, Tina Modotti, Ansel Adams und nicht zuletzt Imogen Cunningham gehörten. Imogen gehörte zur „Gruppe f.64“, die sich 1932 gründete,

um der Pictorial Photography endgültig den Garaus zu machen. Vielleicht kann man Straight Photography als die erste „moderne“ Fotografie bezeichnen. Sie ist die Basis geworden für die Entwicklung der Fotografie im 20. Jahrhundert. Trotzdem ist sie ein „Stil“, den man heute – in historischer Distanz – ebenso als Geschichte einordnet wie die ehemalige malerische Fotografie. Die Fotografen der Straight Photography entdeckten das Geheimnis der Natur und die Einmaligkeit ihrer einzelnen Strukturen. Die Dinge werden so genau mit der Kamera anvisiert, daß sie wiederum zu künstlichen Objekten werden. Mit kleinster Blende (f 64 = Blende 64) bemühten sie sich um größtmögliche Tiefenschärfe und Präzision. Imogen Cunningham hat Pflanzen fotografiert als das, was sie sind: Meisterwerke der Schöpfung. Gerade diese Pflanzen sind es, die sie weltberühmt gemacht haben. Sie war gespannt, was aus einem Gegenstand werden konnte, wenn sie die Kamera auf ihn richtete. Sie war sich der unglaublichen Fähigkeit der Kamera wohl bewußt. Durch sie entdeckte ihr Auge die innere Struktur der Dinge und brachte sie zum Leuchten. Stieglitz war der Ansicht, daß jedes Foto ein Bekenntnis sein müßte. Bei Imogen Cunningham ist jedes Foto ein Bekenntnis. Ein Bekenntnis zur Schönheit der Welt. Es ist ein Bekenntnis zum reinen Sehen, wie Susan Sontag es in Zusammenhang ihrer Analyse über die Wahrhaftigkeit der Fotografie genannt hat.

Imogen Cunningham gehört zu den wenigen Fotografinnen, die sich während ihres Lebens immer wieder fotografiert hat und damit die Etappen ihres Lebens tagebuchähnlich festhielt. Ihr erstes Selbstbildnis stammt aus dem Jahre 1910, das letzte wurde 1974 gemacht. Dazwischen liegen Aufnahmen aus den dreißiger Jahren, den fünfzigern. Wir verfolgen den Lebensweg vom jungen Mädchen bis zur Greisin. Mit ihrem Blick für die Wahrheit, der ihr fotografisches Œuvre bestimmt, nahm sie auch sich selbst auf. Immer sind ihre Selbstporträts von einer Direktheit der Aussage, die auf alles Künstlerische verzichtet. Nie zeigt sie sich in Pose. Ihre Porträts sind ein direkter Reflex ihres Lebens, denn ihre finanzielle Situation war immer schwierig und erst am Ende ihres Lebens hat sie keine Existenzsorgen mehr gehabt. Sie hatte geheiratet und Kinder großgezogen. Erst als ihre Kinder beinahe erwachsen waren, verließ sie die Familie. Die Scheidung veränderte ihr Leben. Sie ging jetzt mit noch größerer Ausschließlichkeit auf ihren Beruf zu. Von dieser Hingabe an den Beruf ist in ihren Selbstporträts viel spürbar. Vom sanften jungen Mädchen, das immerhin den Mut hatte, ein eigenes Atelier zu eröffnen, entwickelte sie sich zur selbständigen Künstlerin, die die Geborgenheit und Sicherheit einer Familie zugunsten ihres Berufs aufgibt. Ihre Freunde haben berichtet, daß sie immer „ihre eigene Sache machen wollte.“ Wir sehen sie in ihren Selbstbildnissen als jemanden, der wußte, was er wollte und sicher war, es richtig gemacht zu haben. Ihre Fotografien sind Bilder, die im Dialog mit dem Fotografen zustande kommen. Sie verraten einen Menschen, der die Welt einzufangen vermochte auf dem Raum zwischen sich selbst und dem Gegenstand. In diesem Raum lebte Imogen, einsam, allein „Aug' in Aug mit der Wahrheit“, wie Paula Modersohn es ausgedrückt hat. Ihre Selbstporträts wirken wie Rechenschaftsberichte über sich selbst: wie die Bestätigung, es richtig gemacht zu haben.