

„Sinnreiche und reizende Festspiele“

Lebende Bilder in der Fotografie

BIRGIT JOOSS

Is in die 1860er Jahre hinein wies die Fotografie eine erstaunliche Nähe zur Malerei auf. Kompositionsprinzipien – das Arrangement von Dingen oder Personen – waren vielfach identisch. Dies verwundert nicht, da die meisten Fotografen damals Maler waren, die nicht selten zuvor an den Akademien eine konventionelle Künstlerausbildung genossen hatten. Und da die Fotografie anfangs mit einem gewaltigen Aufwand einher ging, waren ihre Autoren so sehr mit der Lösung vielfältiger technischer Probleme beschäftigt, dass sie sich die Frage nach eigenen Inszenierungsstrategien in ihrem Medium noch nicht stellten. Die Darstellungsprinzipien wurden bedenkenlos aus der Tradition der Malerei übernommen. Die frühe Fotografie war – neben der Dokumentation – reich an Inszenierungen, häufig voller Theatralik. Mythologische, allegorische und moralische Darstellungen (Abb. S. 234/235) dominierten, Bezüge zur zeitgenössischen Genre- und vor allem Historienmalerei waren omnipräsent.

Ohne Frage hatten die um 1800 in Mode gekommenen lebenden Bilder oder tableaux vivants technisch wie inhaltlich eine wichtige Vermittlerfunktion zwischen Malerei und Fotografie. „Tableaux nennt man die plastischen Darstellungen von Gemälden durch lebende Personen, welche jetzt theils als künstlerische Uebungen, theils als sinnreiche und reizende Festspiele beliebt sind“,¹ so definierte das Conversations-Lexicon 1818 das Gesellschaftsspiel. Zu diesem Zeitpunkt waren die szenischen Arrangements von Personen, die sich für den Betrachter zu einem Bild formierten und für kurze Zeit stumm und bewegungslos innehielten, bereits in weiten Kreisen bekannt. Sie standen zwischen der bildenden und der darstellenden Kunst, deren formale, theatrale Grundsätze formgebend waren. Neben den selbstkomponierten Tableaux erfreuten sich vor allem die nachgestellten lebenden Bilder, die vorhandene Kunstwerke imitierten, aufgrund ihres spielerischen Medienwechsels besonderer Beliebtheit.²

Mit der Erfindung der Fotografie, die anfänglich aufgrund der langen Belichtungszeiten ein kaum erträgliches Ausharren in bestimmten Posen erforderte, trat eine ähnliche Situation und zusätzlich ein erneuter Medienwechsel ein. Nun wurden die arrangierten Tableaux von Personen in ein bleibendes Medium überführt. Gestellte Szenen prägten in hohem Maße die Anfänge der Fotografie, wodurch besonders das Porträt aufgewertet werden sollte: „In der Porträtfotografie wurden gern Posen aus bekannten Gemälden und zudem gemalte Hintergründe verwendet.“³ Für die Bildnisfotografie versetzten die Fotografen ihre Kunden in eine dekorativ ausgestattete, malerische Sphäre gesellschaftlicher Repräsentanz. Staffagen wie Balustraden, Tischchen, Säulen, Vorhänge oder Palmen schufen das passende Ambiente.

Neben diesen konventionellen Auftragsarbeiten rücken in unserem Zusammenhang vor allem die unkonventionellen Aufnahmen in den Blickpunkt, die sehr häufig in Eigeninitiative der Künstler – nicht selten als Selbstinszenierungen – entstanden. Sie sind als Versuch zu werten, für einen Moment aus dem bürgerlichen Milieu auszubrechen, um sich in einer ersehnten Welt zu verwirklichen. So werden diese Aufnahmen zu Zeugnissen für ein bohémehaftes Auftreten, wie es Mitte des 19. Jahrhunderts in Mode kam und bisweilen noch bis in das frühe 20. Jahrhundert wirkte.⁴ Hier vereinte sich ein exzentrischer Lebensstil mit Gesellschafts- und Kulturkritik an der angepassten Mittelschicht bei einem hohen Maß an Selbstreferentialität.

Die Darsteller der lebenden Bilder wie auch der frühen inszenierten Fotografien schlüpfen in Rollen und überwandern historische, ständische oder geografische Grenzen. Ihre Arrangements lassen sich also als „Aneignungsform“ einer „fremden Welt“ benennen: Die Darsteller bemächtigten sich der fernen Historie, anderer sozialer Klassen, exotischer, orientalischer Lebenswelten oder wissenschaftlicher Positionen.

Abb. 1

Alphonse de Brébisson

Beim Zahnarzt, Scharade für den Fotografen

um 1850

Salzpapier

(Sammlung Herzog, Basel)



Abb. 2
Alois Löcherer
Genrebild nach dem Mittelalter
 (Andreas Fortner, Sebastian Habenschaden)
 München, um 1850
 Salzpapier
 (Sammlung Dietmar Siegert)



Abb. 3
Alois Löcherer
Genrebild nach dem Mittelalter
 (Sebastian Habenschaden, Andreas Fortner)
 München, um 1850
 Salzpapier
 (Münchener Stadtmuseum/Sammlung Graphik und Gemälde)



Vielfach ist schwer zu entscheiden, ob es sich bei den frühen Fotografien um dokumentierte Abbilder von lebenden Bildern handelt oder ob die Personen sich nur für den Fototermin inszenierten. Ohne den historischen Kontext sind meist keine eindeutigen Zuweisungen möglich. Ritterspiele, Maskenbälle, Künstlerfeste eröffneten ungeahnte Möglichkeiten der Inszenierung. Spielerisch folgte man dem Leitmotiv des Historismus, wobei der Stilpluralismus große Freiheiten ließ: Mittelalterliche Ritterszenen existierten neben höfischen Renaissancemotiven oder antikisierenden Arrangements. Einen späten Höhepunkt erreichte das Rollenspiel mit den Münchner Künstlerfesten (Abb. S. 238-247), auf denen die gesamte Künstlerschaft – allen voran die Künstlerfürsten Franz von Lenbach, Friedrich August von Kaulbach oder Franz von Stuck – daran Gefallen fand, in Motive der Vergangenheit zu schlüpfen.⁵

Genrebilder waren dabei ebenso beliebt wie Historienbilder. Hier stand das Überwinden sozialer Unterschiede im Vordergrund. Die Protagonisten wurden zu Fischern, Bauern, Händlern, Knechten, Rittern oder Mönchen. Fotografien von Alois Löcherer (Abb. 2/3), David Octavius Hill und Robert Adamson (Abb. S. 202/203) oder William Fox Talbot geben hier beredte Beispiele.⁶

Auffallend häufig findet sich der Bezug zur Literatur, etwa wenn Louis Dodier sich 1847 von Adolphe Humbert de Molard als Gefangener ablichten lässt – in Anlehnung an die heroischen Taten von Lord Byron und die Romane von Walter Scott (Abb. S. 180). Die Letzteren regten auch David Octavius Hill und Robert Adamson Mitte der 1840er Jahre zu Fotografien an, die seinen literarischen Motiven folgten. Roger Fenton lichtete 1854 die königliche Familie in *Tableaux vivants* nach den Gedichten *The Seasons* von James Thomson ab und arrangierte auch später noch romantische Bildgeschichten. William Lake Price (Abb. S. 233) nahm sich Szenen aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* oder Miguel de Cervantes' *Don Quijote* zum Vorbild seiner Fotografien. Julia Margaret Cameron, die in den 1860er Jahren vor allem mit ihren Madonnen und allegorischen Frauenbildern hervortrat, arrangierte 1874 *Tableaux* nach den *Idylles du roi* von Alfred Tennyson (Abb. S. 208/209). Die Fotografien nahmen fraglos die Rolle der Buchillustration ein.⁷

Freie Kompositionen, Allegorien, Gemäldenachahmungen, Textillustrationen – die Abbildung vermeintlicher Realitäten stand neben fiktiven Inventionen. Stets ging es um die spielerische Suche nach der Verlebendigung und Versinnlichung früherer Epochen, um den Wunsch nach Augenzeugenschaft unter Aufhebung des historischen oder sozialen Abstandes, und damit gleichzeitig um den Ausdruck eines neuen geschichtlichen Bewusstseins.

Ein spezieller Fall der fotografischen Inszenierung sind Künstlerporträts, für die sich die Künstler so in Szene setzten, dass sie sich aufgrund von Kleidung, Haltung und Habitus von der konventionellen Porträtfotografie stark unterschieden. Die frühen Aufnahmen von Alois Löcherer machen deutlich, wie die Künstler dem Fotografen ihre eigenen Inszenierungsstrategien geradezu oktroyierten (Abb. S. 204/205). Heute kaum mehr bekannte Künstler bemühten sich

um charaktervolle Individualität und machten dem Image einer in Mode gekommenen Bohème alle Ehre: aufgestützte Köpfe, verschränkte Arme, übergeschlagene Beine, dramatische Blicke, ungewöhnliche Kleidung, zerzaustes Haar oder Zigaretten in den Händen bewiesen ihr „Anders-Sein“. ⁸ Sie nutzten das Medium der Fotografie zum Durchbrechen von Konventionen. ⁹ In Frankreich inszenierte Félix Nadar die Künstler-Bohème (Abb. S. 186-199) in seiner berühmt gewordenen Porträtgalerie, in der Künstler wie Charles Baudelaire, Gustave Doré oder Theophile Gautier in unkonventioneller Aufmachung und verwegenen Posen vor der Kamera Platz nahmen, während andere wie Eugène Delacroix als Dandys posierten. Amelia Jones wies auf die beiden Möglichkeiten der Künstlerinszenierung in der Porträtfotografie hin: Als „Arbeiter“ zeigten sie sich zupackend, mit ungezähmten Frisuren und Bärten, leicht schmutzigen Jacken oder Künstlerkitteln. Auf der anderen Seite standen sie als aristokratische Dandys mit dunklen Anzügen und distinguiertem Aussehen. Indem die Fotografie der wachsenden bürgerlichen Klasse leichteren Zugang zum Selbstbildnis verschaffte, war es für Aristokraten wie Künstler notwendig, sich vom Stil dieser Mittelklasse abzusetzen und ein eigenes Image zu vermitteln. ¹⁰

Spezieller noch ist die Inszenierung von Selbstbildnissen in gestellten Tableaux. Der früheste und vermutlich prominenteste Fall ist das Selbstbildnis als Ertrunkener von Hippolyte Bayard (Abb. S. 32) aus dem Jahr 1840, in dem er sein Scheitern als Erfinder der Fotografie und seine Niederlage gegenüber Louis Daguerre visualisierte. ¹¹ Während es sich hier um eine seltene Form der übersteigerten Darstellung des eigenen Schicksals handelt, findet sich häufiger die Aneignung fremder Identitäten in inszenierten (Selbst-)Porträts. David Wilkie Wynfield schuf 1864 eine ganze Serie seiner Malerkollegen „in the Style of Old Masters“, die er mit historischen Kopfbedeckungen, Kragen, Pelzen, bis hin zu Rüstungen, in entsprechenden Posen und sogar bisweilen mit lateinischen Inschriften ganz im Stil der Alten Meister ablichtete (Abb. S. 206/207). ¹² Fred Holland Day ging Ende des 19. Jahrhunderts so weit, sich selbst als Christus mit Dornenkrone zu präsentieren. ¹³

Am augenfälligsten sind die Adaptionen exotischer, orientalischer Lebenswelten: Fotografen verkleideten sich als Orientalen und vermittelten – in entsprechender Haltung und umgeben von passenden Requisiten – eine fremde Welt. Hier stand nicht nur die zeitgenössische Orientalmalerei Pate, sondern auch die Mode, Künstlerateliers mit exotischen Draperien und Versatzstücken auszustatten (Abb. 4). Die vier Selbstporträts von Francis Frith in türkischem Kostüm von 1857 verdeutlichen dies. Dreimal war er nach Ägypten und Palästina gereist und hatte insgesamt rund 500 Glasnegative mitgebracht, um dem englischen Publikum die geschichtsträchtigen Orte des Nahen Ostens zu verbildlichen. 76 von ihnen veröffentlichte er 1859 in zwei Bänden unter dem Titel *Egypt and Palestine*. Den Beginn machte sein Selbstporträt, das jedoch nicht am authentischen Ort, sondern in seinem Londoner Studio entstanden war. Er hatte im Nahen Osten keine Personenaufnahmen gemacht. Gegenstand dort waren meist menschenleere Schauplätze der biblischen Heilsgeschichte. Um einen Eindruck von der Kleidung und Anmutung der Menschen zu geben, trat er selbst diese Rolle – sozusagen als Vermittler zwischen Ost und West. ¹⁴ Sein Atelier wurde damit kurzerhand zum Völkerkundemuseum oder zur Weltausstellung. Frith ist nur ein Beispiel unter vielen. Roger Fenton, William Morris Grundy, Charles Nègre und viele andere posierten orientalisches gewandt in ihren heimischen Ateliers vor der Kamera. ¹⁵ Turbane, Feze, Pumphosen, weite Hemden, Tücher, Quasten, Ketten, Gürtel dienten als Verkleidung, Teppi-



Abb. 4

E. Fiorillo

Unbekannter Künstler in seinem Atelier

um 1900

Albuminpapier

(Getty Research Institute, Los Angeles,

Ken Jacobson Collection)

Abb. 5
Unbekannter Fotograf
 Zwei Künstler(?) posieren in orientalischem Ambiente
 Paris, um 1865
 Albuminpapier
 (Getty Research Institute, Los Angeles,
 Ken Jacobson Collection)



che, Kissen, Tabak- und Wasserpipeifen, Gefäße, exotische Musikinstrumente stellten das Ambiente her und lässige Haltungen, Bärte oder nackte Füße vermittelten den Orientalen als Gegenbild zum westlichen Bürger (Abb. 5-7). Die Fotografen agierten mit diesen Arrangements auch im Dienste der Orientalistik, einer wissenschaftlichen Disziplin, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierte.

Nicht nur im Dienste der Geschichts- und Kulturwissenschaften, auch im Dienste der Naturwissenschaften entstanden Selbstinszenierungen vor der Kamera. Physiognomische, psychologische oder darwinistische Studien wirkten sich auf die Fotografie aus. Die drastischen Inszenierungen von Gefühlszuständen von Mann Satterwaite Valentine II, seines Bruders William Winston Valentine und des befreundeten Künstlers William James Hubbard erstaunen in höchstem Maße (Abb. S. 46-49). Erst der Zusammenhang mit den Abhandlungen von Charles Bell, der eine Theorie über die Schönheit durch Gefühle entwickelt hatte (1806), oder Johann Kaspar Lavater, der mit seinem vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775–1778) berühmt geworden war, erklärt ihre Entstehung. Die Daguerreotypien von 1853 mit dem Titel *Passionen* sind somit nicht nur als ungewöhnliche Art der Selbstvergewisserung, sondern vor allem als Illustrierung wissenschaftlicher Ergebnisse zu sehen.¹⁶ Charles Darwin verwendete einige von Oscar Rejlanders Fotografien in seinem Buch *The Expression of Emotion in Man and Animals* (1872).¹⁷ Der Bildhauer Richard Cockle Lucas (Abb. S. 237) ließ 1865 eine ganze Serie von Carte-de-Visite-Aufnahmen von sich herstellen, für die er Charaktere aus der Literatur sowie Allegorien und Gefühlszustände in dramatischen Posen verkörperte. Und Fritz Möller erhielt für seine *Beiträge zur Physiognomik* 1900 auf der Weltausstellung in Paris eine Goldmedaille. Seine außergewöhnlichen, an sich selbst exemplifizierten Ausdrucksstudien bezogen sich auf Texte von Charles Darwin und Theodor Piderit. Über die inszenatorische Ambition hinaus sind diese Fotografien somit auch als Dokumentation wissenschaftlicher Ergebnisse zu werten.

Theatralik und Wissenschaftlichkeit durchdrangen einander. Auf der einen Seite stand der Wunsch nach Selbstinszenierung und Ausbruch aus Konventionen – in einer Mischung aus Selbstvergewisserung und Exhibitionismus. Die Gründe für das Vergnügen, in andere Rollen zu schlüpfen, waren vielfältig, und das narzisstische Element der Selbstdarstellung ist sicherlich nicht zu vernachlässigen. Im Rollenspiel konnten Fragen nach der Identität und der Lust an der Dissimulatio nachgegangen werden. Hier herrschte eine Art Ausnahmezustand, in der die zwischenmenschliche Kommunikation

Abb. 6
Charles Hugo
 Sandor Teleki in ungarischer Bauerntracht
 Frühjahr 1853
 Salzpapier
 (Musée d'Orsay, Paris)



im Modus des „Als-ob“ funktionierte. Viele der geltenden Gesetze, Vorschriften und Konventionen waren außer Kraft gesetzt.

Austauschbarkeit der Rollen und Verhaltensmuster, der Strategien und Funktionen war eine neue Möglichkeit im pluralistischen 19. Jahrhundert, in der plötzlich alles verfügbar und kaum etwas bindend schien. Das Spiel zwischen Realität und Fiktion, zwischen Subjektivität und Objektivität machte den Reiz dieser fotografischen (Selbst-)Inszenierungen aus.



Abb. 7

**Unbekannter Fotograf
Zwei Künstler(?) simulieren einen Scheinkampf
in orientalischem Ambiente**

Paris, um 1865

Albuminpapier

(Getty Research Institute,

Los Angeles, Ken Jacobson Collection)