

Alvin Langdon Coburn

AUF DER SUCHE NACH DER SCHÖNHEIT

photogramme

Alvin Langdon Coburn

Auf der Suche nach der Schönheit

Schriften zur Photographie

Herausgegeben und mit einem Nachwort von
Inge-Cathrin Hauswald und Bernd Stiegler
Aus dem Englischen von Laura Su Bischoff

Wilhelm Fink

photogramme

herausgegeben von Bernd Stiegler

Diese Edition wurde gefördert mit Mitteln des im Rahmen der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder eingerichteten Exzellenzclusters „Kulturelle Grundlagen der Integration“

The Universal Order has granted permission for the use of those works for which it holds the copyright.

Umschlagabbildung:

Alvin Langdon Coburn, Wapping, 1904.

Aus: Karl Steinorth (Hrsg.), *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900-1924*,
Zürich und New York 1998, S. 77.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5825-4

Inhalt

Editorische Vorbemerkung	7
I. BÜCHER	11
1. Alvin Langdon Coburn – Photograph Eine Autobiographie mit über 70 Reproduktionen seiner Werke (1966) Tafelteil ab S. 66.	13
2. Männer von besonderem Schlag (1913)	165
3. Weitere Männer von besonderem Schlag (1922)	185
4. Das Buch von Harlech (1920)	197
II. EIN PHOTOALBUM	205
III. ESSAYS ZUR PHOTOGRAPHIE	213
1. Ozotypie. Einige Anmerkungen zu einem neuen Verfahren (1900)	216
2. Amerikanische Photographien in London (1901)	219
3. Die kalifornischen Missionsstationen. San Fernando Rey (1902)	224
4. Die kalifornischen Missionsstationen. Santa Barbara (1902)	228
5. Die kalifornischen Missionsstationen. San Gabriel (1902)	233
6. Die kalifornischen Missionsstationen. San Juan Capistrano (1902)	236
7. Weiteres zu Gummidrucken (1902)	240
8. Einige Hinweise für den Platindruck-Arbeiter (1902)	242
9. Mein bestes Bild und warum ich es dafür halte (1907)	245
10. Der neue Rivale der Malerei. Die Farbphotographie. Ein Interview mit Alvin Langdon Coburn (1907)	248
11. Das Problem der Streuung. Eine Hommage an den P. & S. Halb-Achromaten (ca. 1908)	253
12. Die Euxit-Kamera. Eine Würdigung von Alvin Langdon Coburn (ca. 1909)	258
13. Touchstone, Photographen, die ich getroffen habe, und Alvin Langdon Coburn, Leserbrief (1910)	261
14. Farbverlaufsfiler (1910)	264
15. Kamerakünstler. The International Exhibition of Pictorial Photography in Buffalo (1910)	266

16. Coburn in Kalifornien. Ein typischer Brief (1911)	270
17. Der Zusammenhang von Zeit und Kunst (1911)	273
18. Meine Anfänge (1913)	275
19. Alvin Langdon Coburn, Künstlerischer Photograph – Von ihm selbst (1913)	279
20. Die Photogravur (1913)	285
21. Kamerabilder (1913)	288
22. Die Seebilder John Masefields (1914)	291
23. Moderne Photographie (1914)	295
24. Der britische Piktorialismus (1915)	298
25. Die alten Meister der Photographie (1915)	301
26. „Schnappschüsse aus der Heimat“ für den piktorialistischen Photographen (1915)	310
27. Die Zukunft des Piktorialismus (1916)	313
28. Astrologische Portraitphotographie (1923)	316
29. Die Photographie und die Suche nach der Schönheit (1924)	320
30. George Bernard Shaw. 26. Juli 1856 bis 2. November 1950 (1951)	332
 IV. MATERIALIEN AUS DEM NACHLASS	 335
1. Kommentare zur Photographie (1964)	337
2. Autochromplatten (undatiert)	339
3. Aufgeschlossenheit (undatiert)	344
4. Material zu „Photographing George Meredith (1958)“	346
5. Musiker von besonderem Schlag (undatiert)	353
 Nachwort	 357
 Abbildungsverzeichnis	 373

Editorische Vorbemerkung

Alvin Langdon Coburn hat nicht nur zahlreiche Aufsätze und Bücher publiziert, sondern auch viele zumeist literarische Texte (u.a. von Henry James, Maurice Maeterlinck, Robert Louis Stevenson oder H. G. Wells) mit photographischen Illustrationen versehen. Er gehörte fraglos zu den umtriebigsten und produktivsten Photographen seiner Zeit und spannt in seinen Werken, aber auch seinen theoretischen Bestimmungen den Bogen vom Piktorialismus zur modernen und sogar abstrakten Photographie. Text und Bild, Theorie und Photographie gehen hier durchweg Hand in Hand, und wie kaum ein zweiter Photograph seiner Zeit hat Coburn den Kontakt zu Schriftstellern gesucht – und auch gefunden.

Sein publizistisches Werk, das neben zahlreichen Aufsätzen ein gutes halbes Dutzend Bücher umfasst, kann hier nicht vollständig dokumentiert werden. Aufgenommen wurden nur jene seiner Bücher, die auch einen Text von ihm enthalten. Verzichtet wurde hingegen auf die Bildbände *London* (1909), *New York* (1910) und *Moor Park* (1925), die ohne eigenen Beitrag aus Coburns Feder sind.

Im Folgenden finden sich daher jeweils eine Übersetzung aus seinen Büchern und eine repräsentative Auswahl der Photographien des jeweiligen Bandes.

Aufgenommen wurden weiterhin nur all jene Aufsätze mit einem expliziten Bezug zur Photographie. Coburn hat darüber hinaus u.a. auch recht zahlreiche Texte zur Astrologie, Theosophie und zur Lehre der Freimaurer, denen er als Logenmitglied angehörte, veröffentlicht. Sämtliche Texte wurden erstmals aus dem Englischen bzw. Amerikanischen übersetzt und erscheinen hier wenn möglich mit den originalen Illustrationen. Mit einigen Ausnahmen: In einigen Fällen standen keine guten Bildvorlagen zur Verfügung, in anderen finden sich dieselben Bilder bereits in der umfangreichen Autobiographie. Um Doppelungen zu vermeiden, haben wir hier durchweg der Autobiographie den Vorzug gegeben und verweisen dann später auf die Abbildung im Band. Die Originalausgabe der Autobiographie ist so gesetzt, dass sich jeweils eine Text- und eine Bildseite abwechseln. Da eine solche Präsentation hier nicht möglich war, werden die Abbildungen als Bildstrecke in der Mitte des Buchs abgedruckt. Die Verweise auf die Abbildungen erfolgen im Text und entsprechen der Originalfassung. Auf Abbildungen wird dort jeweils in einer Klammer (Tafel XXX) verwiesen.

In seiner Autobiographie, die kurz vor seinem Tod erschien, greift Coburn zudem auf seine bereits publizierten Texte zurück. Die Herausgeber Alison und Helmut Gernsheim haben diese Aufsätze kompiliert und dann wieder Coburn zur Durchsicht und Überarbeitung vorgelegt. Die Folge dieser Praxis ist, dass die Autobiographie mit einigen der Aufsätzen und Buchbeiträgen Coburns z.T. starke und mitunter wörtliche Überschneidungen aufweist. Wir haben daher auf die Aufnahme einiger Texte verzich-

tet, die zu starke Überschneidungen aufwiesen, gleichwohl aber andere trotz inhaltlicher Doppelungen berücksichtigt. Diese werden nicht eigens ausgewiesen, da es sich um Publikationen eigenen Rangs handelt.

Die von Coburn zitierten Bücher werden nur dann mit ihren deutschen Titeln angegeben, wenn eine Übersetzung vorliegt. Ansonsten bleiben sie unübersetzt.

Da Coburn in seinen Texten zahlreiche weitere Photographien erwähnt, diese aber nicht als Illustrationen verwendet, und sich zudem durch seine Auswahl eine Überbetonung der Portraitphotographie zuungunsten anderer Bereiche ergibt, haben wir weitere Photographien Coburns in seinem „Photoalbum“ zusammengestellt. Viele dieser Aufnahmen haben Coburn zu einem herausragenden Photographen der Moderne gemacht.

Aus dem umfangreichen Nachlass Coburns haben wir neben unpublizierten Texten auch einige Materialien ausgewählt, um die besondere Arbeitsweise Coburns zu verdeutlichen. Für ihn war die Photographie eine Hochzeit der Wissenschaft und der Kunst und so hat er begeistert technische Neuerungen erkundet, neue Kameramodelle ausprobiert und mit innovativen Drucktechniken experimentiert. Es ist nicht zuletzt diese technische, ästhetische und auch theoretische Neugier, die Coburns Arbeiten auszeichnet und den eigentümlichen Brückenschlag von Plotin zu Ezra Pound, den er in seinen Essays unternimmt, überhaupt erst ermöglicht.

Diese Edition verdankt sich der großzügigen finanziellen Unterstützung des Konstanzer Exzellenzclusters „Kulturelle Grundlagen von Integration“.

Unser Dank gilt weiterhin dem George Eastman House in Rochester, das zahlreiche Abbildungs- und Textvorlagen zur Verfügung gestellt hat, und Laura Su Bischoff für ihre ausgezeichnete Übersetzung.

Unser besonderer Dank geht an „The Universal Order“, dem Rechteinhaber von Coburns Werk. „The Universal Order“ hat in großzügiger Weise den Abdruck der Texte und Abbildungen Coburns gestattet und so diese Edition überhaupt erst ermöglicht.

I.

BÜCHER

1. Alvin Langdon Coburn – Photograph.
Eine Autobiographie mit über 70 Reproduktionen seiner Werke (1966)

Herausgegeben von Helmut und Alison Gernsheim

Alvin Langdon Coburn, Photographer. An Autobiography, hrsg. v. Helmut und Alison Gernsheim, 2. Aufl., London: Faber und New York: F. A. Praeger, 1978.

Widmung

Ich widme dieses Buch all jenen, die mir auf meinem späteren Lebensweg hilfreich zur Seite standen, die es mir ermöglicht haben, das Leben reichhaltiger und vollständiger auskosten zu können, und deren Freundschaft ich über alle Maßen schätze.

Dazu zählen Beaumont und Nancy Newhall, denen ich nebst vielen anderen Freundlichkeiten die Veröffentlichung meines Portfolios durch das George Eastman House verdanke; dann gibt es noch Norman Hall, der entscheidend daran mitwirkte, meine Photographie vielen neuen Freunden bekannt zu machen; Professor Donald Gordon von der University of Reading, der mir eine Ausstellung an diesem Ort der Lehre ermöglichte; Leonard und Lena Arundale, die mich dazu ermutigten, die Arbeit an diesem Buch durchzuhalten; James Massey, der meinen Garten so schön herrichtete; und meine Mitstreiter auf dem Gebiet des Freimaurertums und anderen artverwandten Mysterien. Ihnen allen danke ich und widme ihnen diese Zeilen.

Ich bin meinem Freund Helmut Gernsheim zu sehr großem Dank verpflichtet, der mir dabei geholfen hat, die Illustrationen auszuwählen, und mir Vorschläge bezüglich der letztendlichen Form dieses Buches unterbreitete; gleiches gilt für Alison Gernsheim, die Auszüge aus meinen Notizen, veröffentlichten Schriften und Radiointerviews ausgewählt und diese zu einer durchgängigen Geschichte zusammengefügt hat. Es war von großem Vorteil, von solchen Experten unterstützt zu werden, denn so ließ es sich vermeiden, dass persönliche Beweggründe einen übermäßig großen Einfluss ausübten.

Darüber hinaus möchte ich ganz besonders meine tiefe Wertschätzung für Sarah Riddle zum Ausdruck bringen, die mir meine späteren Jahre durch ihre Anleitung so angenehm gestaltet hat. Diese Widmung gilt ihr im Besonderen.

Es gibt noch andere, die ich aus persönlichen Gründen nicht namentlich zu nennen vermag; gleichwohl erinnere ich mich ihrer voller Wertschätzung und Dankbarkeit.

Alvin Langdon Coburn

Inhalt

- I. Jugendzeit
- II. Männer von besonderem Schlag
- III. George Bernard Shaw
- VI. Landschaftsaufnahmen und Stadtansichten
- V. Henry James bebildern
- VI. Weitere Portraits
- VII. Photogravuren
- [Tafeln]
- VIII. Photographien und Erfahrungen in Amerika
- IX. Weitere Männer von besonderem Schlag
- X. Vortographien, das Pianola und die Musiker
- XI. Harlech, Freimaurer, die Church in Wales
und die Bardenvereinigung Gorsedd
- XII. Winter im Ausland
- XIV. Schluss

I. Jugendzeit

„Es war einmal ein kleiner Junge namens Alvin“ – auf diese Weise beginnt jedes anständige Märchen, und mir gefällt der Gedanke, dass sich etwas von den Mysterien einer solchen Geschichte in den Entwicklungen meines Lebens niedergeschlagen haben könnte.

Ich wurde am 11. Juni 1882 in der East Springfield Street 134 in Boston, Massachusetts, geboren.

Einer meiner frühesten Erinnerungen umfasst den Besitz eines in leuchtenden Farben schimmernden Trockenkäfers, den ich in einer kleinen Senfbüchse aufbewahrte und wie einen Schatz hütete. Ich kann mir kaum mehr vorstellen, warum es mir überhaupt erlaubt war, über solch einen Schatz zu verfügen, aber die Tatsache, dass ich ihn besaß, hat sich so tief in mein Gedächtnis eingegraben, dass ich vom Wahrheitsgehalt dieser Erinnerung überzeugt bin. Vielleicht ist es mir damals möglich gewesen, das Geheimnis zu wahren?

Die Erinnerung an jenen Käfer ist mit der an meine erste Liebe verknüpft, die ich meinem ersten, wunderschönen Kindermädchen Bella entgegenbrachte. Sie war eine Schwedin, groß, schlank und anmutig, mit goldenem Haar und bezaubernden blauen Augen. Ich liebte Bella sehr und schwor mir, dass ich sie heiraten würde, sobald ich zum Mann geworden wäre. Den mit dieser Erinnerung verbundenen Wohlgeruch meiner Kindheit habe ich niemals vergessen.

Als ich fünf Jahre alt war, zogen wir aus Boston hinaus in einen Vorort, der Dorchester hieß. Dort lebten wir in einem großen altmodischen Holzhaus, das auf einem Berg lag und von Rosskastanienbäumen umgeben war. Im Garten hatte ich ein kleines Haus ganz für mich allein zum Spielen, wo ich viele glückliche Stunden mit Tagträumereien verbrachte.

Ich hatte einen großen Hund, einen roten Irish Setter, der sehr liebevoll war und stets darauf bestand, seine Pfoten auf meinen Schultern abzulegen und so oft dafür sorgte, dass ich der Länge nach hinfiel. Das war für einen kleinen Jungen wie mich ein wenig anstrengend, doch verspürte ich ihm gegenüber keine Feindseligkeiten, denn ich wusste, dass er es gut meinte und mich in Wirklichkeit sehr mochte.

Mein Vater, dessen Firma Coburn & Whitman Hemden in großem Stil herstellte und damit viel Profit machte, starb, als ich gerade sieben Jahre alt war, und man zeigte mir seine Leiche, die in einem Sarg inmitten von Blumen lag. Das war ein Anblick, den ich nie vergessen werde, und ich denke, dass ein junges und leicht zu beeindruckendes Kind niemals in das Antlitz des Todes blicken sollte.

Kurz nachdem mein Vater gestorben war, zogen wir in das von Boston dreitausend Meilen entfernte Los Angeles, um dort mit der Familie meiner Mutter zu leben. Ich erinnere mich, dass meine Großmutter in einem von Rosen umrankten Häuschen lebte, das zwischen zwei hohe Bürohäuser gezwängt war.

Zu jener Zeit, lange vor dem Kino, handelte es sich bei Hollywood buchstäblich noch um einen Stechpalmenwald, der sich von Los Angeles nur mit Hilfe einer von einem Maultier gezogenen Straßenbahn erreichen ließ. Es gab nur eine einzige Tram,

und wenn diese das Ende der Fahrt erreicht hatte, drehte sie um und kehrte wieder zurück.

Wenn meine Mutter doch nur mit der Fähigkeit gesegnet gewesen wäre, in die Zukunft zu blicken, und deshalb einen Morgen Land in Hollywood erworben hätte – den man damals für einen Apfel und ein Ei bekam –, wäre das Ergebnis schier phantastisch gewesen. So viel zu Träumen und Visionen, aber vielleicht bin ich mit meinen Abenteuern auf dem Gebiet der Photographie doch am glücklichsten. Diese begannen an meinem achten Geburtstag, als mir zwei kalifornische Onkel eine 4x5-Zoll-Kamera von Kodak schenkten, die man in einer Dunkelkammer mit einem achtundvierzig Aufnahmen umfassenden Rollfilm bestücken musste. Der Verschluss wurde gespannt, indem man ein Stück Schnur aus Katzendarm herauszog, an dessen Ende ein runder Knopf befestigt war, den man dann wieder losließ, um die Belichtung auszuführen. Sie verfügte nur über eine einzige Belichtungszeit, die auch noch recht lang war. Ich machte mein erstes Bild von unserem Nachbarhund – ein freundliches kleines Tier, das im Augenblick der Aufnahme mit seinem Schwanz wedelte, wodurch das Ergebnis an der Stelle, an dem eigentlich der Schwanz hätte sein sollen, eher einem Fächer glich, was mir sehr gefiel.

Mein Großvater mütterlicherseits, Joseph Howe, war mit seiner Familie während des 1849er Goldrauschs von dem im Mittleren Westen gelegenen Cincinnati, Ohio, in einem Planwagen den ganzen Weg durch die Prärie bis nach Kalifornien gezogen. Gold fand die Familie dort nicht, doch erwarben sie ein Grundstück im späteren Zentrum von Los Angeles, was sich letztlich als ebenso wertvoll erwies.

Die Vorfahren meines Vaters schrieben ihre Namen unterschiedlich als „Colbourne“, „Colburn“ und „Coburn“. Sie stammten von Edward Colburn ab, einem englischen Bauern, der 1618 geboren wurde, sieben Söhne und zwei Töchter hatte und im Jahr 1712 verstarb.

Als ich 1916 begann, nach meinen Ahnen zu forschen, war ich mir nicht sicher, wo dieser Edward geboren wurde, der später nach Amerika einwanderte, aber einer Familientradition zufolge kam er aus Devizes in Wiltshire. Also schrieb ich dem Stadtarchivar von Devizes, der mich mit einem Experten der Ahnenforschung in Verbindung brachte, welcher mich wiederum darüber in Kenntnis setzte, dass um das Jahr 1700 herum eine Reihe Colburns im Kirchenregister des Ortes Lacock in der Nähe von Devizes Erwähnung fänden. Als ich vor Ort Nachforschungen anstellte, war der Vikar zwar freundlich, doch machte er mir gleichzeitig wenig Hoffnungen, da er in der Vergangenheit schon oft von Amerikanern auf der Jagd nach ihren Vorfahren belästigt worden war. Als er das Register jedoch durchsah, entdeckte er darin genau den Eintrag, den ich benötigte. Er war so entzückt, dass er mich zum Tee einlud und mir ein begeistertes „Willkommen Zuhause“ entgegenbrachte, und das nach einer Spanne von gut zehn Generationen!

Ich fand keine lebenden Colburns mehr in Lacock, dafür aber sehr viele ihrer Gräber auf dem Friedhof; und ich fand heraus, dass Edward Colburn ungefähr um das Jahr 1630, damals noch ein Kind, in die Neue Welt aufgebrochen war – also nur zehn Jahre nach den Pilgervätern. Er ließ sich in Dracut, Massachusetts, nieder, und all seine

Nachfahren bis hin zu mir selbst wurden in der Coburn-Genealogie aufgezeichnet, die von Silas Coburn zusammengetragen und im Jahr 1913 von Walter Coburn in Lowell, Massachusetts, veröffentlicht wurde.

Das altehrwürdige Lacock Abbey war Geburtsort Fox Talbots, des Erfinders der Papierabzüge, und das pittoreske, urtümliche Dorf, in dem praktisch jeder architektonische Stil seit dem dreizehnten Jahrhundert vertreten ist, befand sich dreieinhalb Jahrhunderte lang im Besitz der Talbot-Familie, die es ordentlich pflegte, bis es im Jahr 1944 von Miss Matilda Talbot dem National Trust übergeben wurde.

Im Jahr 1891 verließen meine Mutter und ich Los Angeles und kehrten nach Dorchester zurück. Während all meiner Zeit auf der Chauncey Hall School interessierte ich mich weiterhin für die Photographie. Als ich fünfzehn Jahre alt war, zogen meine Mutter und ich in die Boylston Street in Boston, wo ich über ein Atelier verfügte und meine Photographien ausstellen konnte.

Im Jahr 1898 traf ich dann das erste Mal auf F. Holland Day, einen entfernten Vetter, der einen beachtlichen Einfluss darauf haben sollte, dass ich Photograph wurde. Als begeisterter Verehrer der Werke Keats', Maeterlincks und Edward Carpenters war Day ein kultivierter, sensibler und finanziell unabhängiger Mensch, der das Veröffentlichen von Büchern als eine Art Hobby betrieb. Ich kannte seine Arbeiten bereits, besonders seine Photographien zu christlichen Themen, auf denen er sich als Jesus inszenierte, nachdem er zum Zeichen seiner Begeisterung und Ernsthaftigkeit Haare und Bart nach Art der Darsteller der Oberammergauer Passionsspiele über ein Jahr hatte wachsen lassen. Day pflegte in seinem Haus auf dem vornehmen Beacon Hill seine Photographien in einer vom Weihrauch geschwängerten Atmosphäre der Elite der Bostoner Gesellschaft zu präsentieren. Eines Tages begab ich mich zu diesem Schrein und erklimmte abschüssige und romantisch anmutende Treppenstufen, um staunend und voller Ehrfurcht seine Meisterwerke zu bewundern. Ausgerüstet war ich mit einer kleinen Mappe, die meine eigenen Photographien enthielt – Aufnahmen, die ein gewisses Talent versprochen haben müssen, denn schon einige Zeit später schlug mein Vetter vor, meine Mutter und ich sollten ihn nach London begleiten, wo er eine Ausstellung unter dem Titel *The New School of American Pictorial Photography* zu veranstalten gedachte.

London war zur Jahrhundertwende eine sehr ansprechende Stadt, und im Alter von siebzehn Jahren war ich voll jugendlicher Begeisterung und drängte darauf, neue Erfahrungen zu machen zu können; glücklicherweise hatte mein Vater uns genug hinterlassen, um unsere finanzielle Unabhängigkeit zu sichern. Folglich überquerten wir im Sommer 1899 den Atlantik auf einem langsamen Linienschiff und bezogen Räume in der Guildford Street am Russel Square. Day mietete ein Atelier und eine Dunkelkammer in der Mortimer Street. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Day die Entwicklung und das Erstellen der Abzüge und Drucke anderen überlassen, doch nun lernte er unter meiner Anleitung, es selbst zu übernehmen. In dieser Hinsicht wurde ich zu seinem Lehrer und er zu meinem Schüler. Die Gesellschaft eines so intellektuellen und künstlerisch begabten Menschen genießen zu dürfen, war selbst schon eine Art Erziehung in sich, und aufgrund dieser Erfahrungen begann ich schließlich, ernsthaft eine Laufbahn als Photograph anzustreben.

Edward J. Steichen – mittlerweile im Alter von achtundsechzig Jahren ein Altmeister der Photographie – hielt sich damals gerade in London auf. Schon als junger Mann von einundzwanzig Jahren besaß er eine äußerst dynamische Persönlichkeit, und seine späteren Leistungen begannen sich bereits vielversprechend abzuzeichnen. Erst kürzlich habe ich sein wunderbares Buch *Edward Steichen. A Life in Photography* gelesen, und es hat mich mit Stolz erfüllt, auf der Rückseite des Schutzumschlags ein Zitat von G. Bernard Shaw aus dem Jahr 1912 zu entdecken: „Steichen und Coburn sind die beiden bedeutendsten Photographen der Welt.“ Und ich bin mir sogar sicher, dass er im Falle Steichens richtig lag!

Holland Day erkannte Steichens Talent auf der Stelle und lud ihn ein, an der bevorstehenden Schau teilzunehmen und uns beim Aufhängen der Bilder und ihrer Präsentation zur Hand zu gehen. Die Ausstellung, die am 10. Oktober 1900 in der Royal Photographic Society, damals noch am Russel Square, eröffnet wurde, bestand aus 375 Photographien, darunter 103 von F. Holland Day, 21 von Steichen und 9 von mir selbst. Zur gleichen Zeit fand darüber hinaus eine Konkurrenzausstellung statt: der jährlich abgehaltene London Salon of Photography, organisiert vom Linked Ring, der sich wiederum von der Royal Photographic Society abgespalten hatte. Dort zeigten sie einige der fortschrittlichsten Werke, die bis zu diesem Zeitpunkt jemals ausgestellt worden waren. Drei meiner Photographien hingen in dieser führenden Ausstellung von internationaler Bedeutung.

Während meines ersten London-Aufenthalts traf ich auf Days Freund Frederick H. Evans, der für seine Platindrucke bekannt war, auf denen er vor allem Kathedralen und andere Bauwerke abbildete. Charakterlich erinnerte er eher an einen pensionierten Buchhändler als an einen Photographen, denn er pflegte seinen Kunden zu verkaufen, was er für sie am Besten hielt, und nicht, was sie ursprünglich zu erwerben geplant hatten.

Durch meine Bekanntschaft mit Day und Evans lernte ich viele weitere bekannte britische Photographen kennen. Zu Beginn meiner photographischen Karriere waren das für mich allesamt äußerst wertvolle Erfahrungen.

Kurz nach dem Jahreswechsel reisten meine Mutter, Holland Day und ich nach Paris, wo Day seine Ausstellung in den Räumen des Photo-Club abhielt. Steichen, der in seinem Atelier auf der Boulevard du Montparnasse auf der *rive gauche* malte und photographierte, bereitete uns einen herzlichen Empfang; gleiches galt für Frank Eugene, einen weiteren begabten Photographen aus Amerika, dessen richtiger Name Frank Eugene Smith lautete. Frank Eugenes Photographien waren einfach wunderschön. Er bearbeitete seine Negative mit einem Stichel, wodurch sie fast wie Radierungen wirkten.

Von dem großen, zu Steichens Atelier gehörenden Balkon aus hatte man eine hervorragende Aussicht, also machte ich ein paar Aufnahmen von Day, Steichen und Eugene, indem ich von oben auf sie herabphotographierte.*

* (Veröffentlicht in der *Photo-Era* vom Juli 1902.)

Zu jener Zeit war das Quartier Latin ein ganz und gar romantischer Ort. Man konnte in Restaurants zu Abend essen, in denen Maler, die später einmal berühmt werden sollten, für ihre Mahlzeiten bezahlten, indem sie die Wände mit Gemälden verzierten. Es gab kleinere Cafés, in denen man in einer Umgebung Kaffee mit Schlagsahne trinken konnte, die wie ein Historienstück in wahrlich künstlerischer Kulisse erschienen. Hier versammelte sich unsere kleine Gemeinschaft von Photographen und genoss das Leben in vollen Zügen, denn wir waren jung und sorglos, und alles um uns war voller Verheißungen.

Während ich mich in Paris aufhielt, lernte ich Robert Demachy kennen, den Gründer des Photo-Club de Paris und führend in der Bewegung des photographischen Ästhetizismus in Frankreich. Demachy, ein Banker, war Aristokrat und lebte in einer stattlichen Villa, doch war er keineswegs ein Snob und mischte sich auf gleicher Augenhöhe unter unser amerikanisches Aufgebot. Er und sein Freund D. Puyo, ein Offizier, fertigten beide bemerkenswerte impressionistische Gummidrucke an, von denen einige stark an Degas' Pastellzeichnungen erinnerten. Nun muss ich jedoch zugeben, dass ich weder ein Freund von Gummidrucken bin, die wie Kreidezeichnungen aussehen, noch davon, auf Negativen herumzumalen, noch von glyzerinentwickelten Platinotypien, die Tuschezeichnungen nachahmen, so wie sie für Joseph T. Keiley typisch waren, einen bekannten amerikanischen Photographen und Freund von Alfred Stieglitz. Trotzdem möchte ich nicht bestreiten, dass Demachy, Eugene, Keiley und andere durch diese Techniken der Manipulation interessante Drucke zu erstellen wussten, durch die sie sich deutlich von den gemeinen Amateuren abhoben, die in den 1880er und ,90er Jahren zu Abertausenden die photographische Welt überfluteten, nachdem die Einführung industriell hergestellter Trockenplatten (und ab dem Jahr 1889 Rollfilm auf Zellulosebasis) und einfacher Handkameras die Notwendigkeit jedweder spezieller Fertigkeiten obsolet gemacht hatten. Bei den meisten der sogenannten kontrollierten Verfahren war es durch manuelle Behandlung der Negative oder Abzüge möglich, eine Mischung aus graphischer und photographischer Kunst zu erzeugen. Ich selbst habe so etwas jedoch kaum getan, denn ich bin Anhänger einer reinen Photographie, die auf ihrem eigenen Gebiet unerreichbar bleibt. Das kombinierte Gummi-Platindruckverfahren, das ich für einige Jahre anwendete, war trotz seiner Kompliziertheit rein photographischer Natur. Mein einziges Zugeständnis an den Zeitgeschmack lag in der Verwendung eines Weichzeichners, der eigens für mich von meinem Freund Henry Smith aus Boston angefertigt worden war.

Bei dem Gummi-Platindruck-Verfahren bestand der erste Schritt in der Anfertigung einer Platinotypie, die entweder die übliche silbergraue Farbe aufweisen oder durch den Zusatz von Quecksilber satt braun eingefärbt werden konnte. Der fertige Abzug wurde dann mit einer dünnen Schicht Gummibichromat bedeckt, die Pigmente der gewünschten Farbe enthielt. Da der darunterliegende Platindruck grau war, hielt ich Vandyke-Braun aufgrund seiner Transparenz für besonders geeignet, denn so entstand ein sehr angenehmer zweifarbiger Effekt. Als nächstes legte man den Abzug mit der Bichromatschicht unter das ursprüngliche Negativ, wobei man besonders darauf achten musste, dass sie genau deckungsgleich waren. Danach wurde alles ein weiteres Mal belichtet und auf die übliche Weise entwickelt.

Es lag gewissermaßen in der Natur einer Platinotypie, dass die die Tiefen recht flau waren, doch ließen sich diese durch den zusätzlich aufgetragenen Gummidruck verstärken. Der gesamte Vorgang sorgte dafür, dass die Platinbasis gleichsam einen zusätzlichen Schimmer erhielt, der sich mit der Applikation eines Firnis vergleichen ließ, wobei gleichzeitig die zarten Lichter des Platindrucks erhalten blieben. Falls einem die Schwärzen jedoch noch nicht tief genug erschienen, konnte man eine zweite oder gar eine dritte Schicht Gummi mit Farbpigmenten aufbringen und das Bild abermals belichten, doch reichte eine Beschichtung meist aus, wenn sie mit Geschick und geübter Hand ausgeführt wurde.

Zu meinem Bedauern wurde die Produktion von speziellen Platinruckpapieren, die äußerst erlesene Tonwerte lieferten und noch dazu über den Vorteil absoluter Haltbarkeit verfügten, nach dem Ersten Weltkrieg eingestellt.

Nachdem meine Mutter und ich noch eine Rundreise durch Frankreich, die Schweiz und Deutschland unternommen hatten, kehrten wir 1901 nach Boston zurück.

Meine Mutter war eine bemerkenswerte Frau mit einer sehr starken Persönlichkeit, die mein gesamtes Leben zu dominieren suchte. Dagegen hatte ich jedoch ernsthafte Einwände, und so zog ich mich in mein Innerstes zurück, um im Verborgenen meine Abwehr aufzubauen; deshalb fochten wir Zeit unseres Lebens täglich die heftigsten Kämpfe aus. Doch liebte sie mich auf ihre eigene Weise aus der Tiefe ihres Herzens. Meine Mutter war ganze drei Mal verheiratet, wobei mein Vater ihr zweiter Ehemann war. Ich glaube, er liebte sie mehr als sie ihn. Ihr dritter Ehemann tauchte natürlich zu einem Zeitpunkt in ihrem Leben auf, als es mich bereits gab, und ich fürchte, ich habe ihm seines zu einer rechten Qual gemacht.

Im Jahr 1902 eröffnete ich ein Atelier auf der Fifth Avenue in New York, wobei mein Hauptziel war, meine Photographien ausstellen zu können. Ich besaß nie ein kommerziell betriebenes Atelier zur Anfertigung von Portraits. Meine Werkstatt lag ganz in der Nähe von Steichens, die sich in der Fifth Avenue 291 befand, wo 1905 schließlich auch das neue Hauptquartier von Alfred Stieglitz' Photo-Secession eingerichtet wurde. Stieglitz (Tafel 16), der ab 1892 denkwürdige Photographien New Yorker Straßenszenen anfertigte, teilte mit Holland Day den Anspruch, die American School anführen zu wollen, weshalb beide, glaube ich, ein wenig eifersüchtig aufeinander waren. Stieglitz hatte sich geweigert, an Days Ausstellung in der Royal Photographic Society teilzunehmen. Er genoss bereits hohes Ansehen in der Welt der internationalen Photographie, und als ich am 26. Dezember in einer Abstimmung zum Mitglied der Photo-Secession ernannt wurde, die er kurz zuvor gegründet hatte, war ich natürlich begeistert. Stieglitz brachte von 1903 bis 1907 *Camera Work* heraus, meiner Ansicht nach das schönste Photographie-Magazin, das es je gegeben hat. Die Illustrationen bestanden zumeist aus Photogravuren, die mit größter Sorgfalt und Genauigkeit auf Japanpapier reproduziert wurden. Es handelte sich um eine einzigartige Zeitschrift, und es erfüllt mich mit Stolz, dass drei Ausgaben Beispiele meiner Arbeiten enthielten.*

* (*Camera Work* Nr. 6 vom April 1904; Nr. 15 vom Juli 1906; Nr. 21 vom Januar 1908)

Stieglitz zeigte bei verschiedenen Gelegenheiten eine Reihe meiner Bilder in seiner *Little Gallery* in der 291, darunter zwei Einzelschauen mit 53 Werken im Jahr 1907 und 33 Drucken sowie 20 im Autochromverfahren entstandenen Farbphotographien im Jahr 1909.

Als ich meine Laufbahn begann, galt die Photographie kaum als Kunstform oder der Photograph als Künstler. Sie musste erst einige Schlachten für sich gewinnen, doch sollte sie aufgrund ihrer Vorzüge den Sieg davontragen, denn diese lagen in der einzigartigen Subtilität ihres Tonwertumfanges und den Möglichkeiten, die unbegrenzten Abstufungen ihrer Leuchtkraft erproben und für sich nutzen zu können, statt sich in bloßen Nachahmungen der Techniken eines Zeichners zu ergehen. Stieglitz widmete sich mit ernster Hingabe der Förderung der Photographie als Kunstform; noch dazu war er ein Kenner moderner Kunst. Mit Steichens Hilfe stellte er in der 291 die Arbeiten vieler mittlerweile berühmter Künstler zum allerersten Mal in den Vereinigten Staaten aus.

Zusätzlich zu meiner Mitgliedschaft in der Photo-Secession wurde ich am 21. November 1903 per Abstimmung auch in den Linked Ring aufgenommen. Also war ich im Alter von einundzwanzig Jahren bereits aktiv an zwei der fortschrittlichsten Gruppen international bekannter Photographen beteiligt, die noch dazu über ein großes künstlerisches Selbstbewusstsein verfügten.

Ich glaube, es ist am besten, mit der Photographie zu beginnen, wenn man noch recht jung ist, wenn auch acht Jahre, wie in meinem Fall, vielleicht unnötig früh sein mag. Eine Kunst vollkommen zu beherrschen setzt voraus, dass man mit den jeweiligen Techniken voll und ganz vertraut ist, und das lässt sich am einfachsten erreichen, wenn Körper und Geist noch nicht ausgereift und deshalb formbar sind. Besagte Techniken setzen sich auf diese Weise fest und können automatisch abgerufen werden – sie werden zu einer Sache natürlicher Reflexe, wodurch der Geist die Freiheit erhält, sich dem wirklich Wichtigen zuzuwenden: dem direkten Kontakt mit dem, was wir auszudrücken wünschen. Die Kamera sollte Teil des Benutzers selbst werden. Es sollte keine Unsicherheiten und Ungeschicklichkeiten geben, sondern einzig und allein Sicherheit und Beherrschung der Komplexität des verwendeten Instruments, wodurch man am Ende die Möglichkeit erwirbt, die Bedeutsamkeit der Gefühle zu erfassen, welche durch den Anblick der Natur bei einem Künstler aufflammen.

Der Spontanität des Schaffensprozesses folgen die anhaltenden Anstrengungen der Entwicklung und des Auskopierens, und keiner, der nicht vier oder fünf Stunden damit verbracht hat, im trüben Rotlicht einer Dunkelkammer, an dem Dante sich als Stück Lokalkolorit für sein bekanntestes Gedicht ergötzt hätte, angestrengt die Dinge ringsum anzustarren, vermag die Mühen nachzuvollziehen, die in unserem Medium vonnöten sind, um ein bestimmtes Ergebnis zu erzielen. Manchmal handelt es sich um einen geistigen wie auch physischen Kraftakt: Ein Mensch, der sich an einem schönen, sonnigen Frühlingstag in die Dunkelkammer begibt, während draußen die Natur lockt, ist nichts anderes als ein Held!

Meine erste Einzelschau hielt ich im Januar 1903 in den Räumen des Camera Club New York ab. Wie stolz ich war, als Stieglitz meine Bilder „originell und unkonventionell“ nannte! Nachdem ich ungefähr ein Jahr im Atelier von Mrs. Gertrude Käsebier,

einem führenden Mitglied der Photo-Secession, gearbeitet hatte, kehrte ich nach Boston zurück. Im Jahr 1903 nahm ich an der von Arthur W. Dow geleiteten Summer School teil, wobei Dow später Kunstprofessor an der Columbia University in New York wurde. Auf dieser Schule brachte man uns Malerei, Töpferei und Holzschnitt bei, und ich benutzte auch meine Kamera, denn Dow verfügte schon zum damaligen Zeitpunkt über den Weitblick, zu erkennen, dass die Photographie eines Tages als Medium individuellen künstlerischen Ausdrucks Anerkennung erfahren würde. An seiner Schule lernte ich sehr viel und nicht zuletzt, die Kunst des Orients für ihre einfachen und direkten Kompositionen schätzen zu lernen. Die Kunst aus dem Morgenland inspirierte mich zu einer Photographie mit dem Titel *Sand Dunes*, die ich in Ipswich aufnahm. Es handelte sich um das erste meiner Bilder, das von einer Kunstgalerie für ihre ständige Ausstellung erworben wurde. Ich erinnere mich noch sehr gut, wie zufrieden ich darüber war, denn Alfred Lichtwark, Leiter der berühmten Hamburger Kunsthalle, war der Erste, der Photographien um ihrer selbst willen sammelte.

Ich glaube, alle meine Arbeiten sind zu einem Großteil von diesem Interesse für den Orient beeinflusst worden und haben auch von ihm profitiert; und ich danke Arthur Dow zutiefst, dass er mich so früh in seine Geheimnisse eingeführt hat.

Ich halte den großen japanischen Maler Sesshū (1420-1506) für einen der besten und feinsinnigsten Künstler, den die Welt je gesehen hat, und ich verehere den Geist, den seine Arbeiten verströmen. Außerdem war er ein Zen-Mönch, und etwas von der Lehre, nach der man nach nichts streben solle, hat sich auch in seinem Werk niedergeschlagen und durchdringt es so mit einem Wesen, das nicht von dieser Welt ist. Ich glaube und hoffe, dass sich etwas davon durch mein Objektiv in mein Herz geschlichen und es auf eine Weise beeinflusst hat, die in meiner photographischen Kunst ihrerseits Ausdruck findet. Bilde ich es mir nur ein oder können das Wesen einer Kunstform und sein Einfluss Raum und Zeit überwinden, in eine andere Ära, ein anderes Land und gar eine andere Kunstrichtung eingehen und dort heimisch werden?

Mir gefällt der Gedanke, dass dies vielleicht der Fall sein könnte.

Ich konnte fast genauso früh mit Stäbchen essen wie mit Messer und Gabel – was mich an ein chinesisches Sprichwort erinnert, wonach Stäbchen dem Schnabel eines Vogels entsprechen, während die Verwendung von Messer und Gabel an ein Tier erinnern, das seine Beute zerreißt. Das ist wahrlich kein Kompliment für die europäische Zivilisation. Den Chinesen muss es fast wie Kannibalismus erscheinen, ganze Stücke eines Tieres zu servieren, während sie ihre Speisen so anmutig in kleinen Stücken anrichten. Bis heute erfreue ich mich an „Chow mien“ und „Süßsauer“, und meine Sammlung chinesischer Kochbücher ist ausgesprochen groß, wird von mir sehr geschätzt und regelmäßig zu Rate gezogen.

II. Männer von besonderem Schlag

Im Frühjahr des Jahres 1904 führte ich ein äußerst denkwürdiges und fruchtbares Gespräch mit Perriton Maxwell, dem Herausgeber des New Yorker *Metropolitan Magazine*. Ich war ein ehrgeiziger junger Mann, der kurz davor stand, mit dem Segelschiff zu einem zweiten Besuch nach London aufzubrechen, und so fragte ich Mr. Maxwell nach einer Liste Schriftsteller und Künstler, die ich während meines Aufenthalts in der großartigsten Stadt der Welt photographieren könnte. Aus der Güte seines Herzens – oder vielleicht eher, um mich loszuwerden – schrieb er mir schnell eine Liste der herausragendsten Persönlichkeiten auf, die ihm in den Sinn kamen. Jahre später gestand er mir, dass er sich nicht im Geringsten hätte vorstellen können, dass ich jemals auch nur einen davon hätte aufreiben können.

Von meinen Eltern hatte ich jedoch eine Beharrlichkeit und Entschlossenheit geerbt, die mich dazu antrieb, alles einmal Angefangene auch zu Ende zu führen. Dieses Langzeitprojekt führte zu in meinen Büchern *Männer von besonderem Schlag* (1913) und *Weitere Männer von besonderem Schlag* (1922). Ich bedauere es ungemein, dass der ursprünglich geplante dritte Band, *Musiker von besonderem Schlag*, für den ich dreiunddreißig Portraits aufnahm, niemals ein veröffentlichungsfähiges Stadium erreichte.

Ich habe mich immer schon für die Perfektion der Künste interessiert, und das ist, so glaube ich, auch der Hauptgrund, warum ich mit der Portraitphotographie begann. Immer, wenn ich die Texte oder die zum Ausdruck kommende Vision eines Menschen bewunderte, erfüllte mich sofort der drängende Wunsch, ihn treffen und photographieren zu dürfen. So begann das Verlangen, das mich zeit meines Lebens nicht mehr verlassen hat.

Meine Portraits stellen eine Aufzeichnung der Würdigung dar, den ich dem zeitgenössischen künstlerischen Schaffen entgegenbringe.

Ein photographisches Portrait benötigt mehr Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und seinem Porträtierten als ein gemaltes. Ein Maler kann sich während etlicher Sitzungen mit seinem Motiv vertraut machen, ein Photograph hat diesen Vorteil in der Regel nicht. Man kann einen Schriftsteller oder einen Künstler zu einem gewissen Grad anhand seiner Bilder oder Bücher kennenlernen, bevor man ihm in Fleisch und Blut gegenübersteht, und ich habe stets versucht, soviel wie möglich vorausgehende Informationen zu beschaffen, bevor ich mich auf die Suche nach herausragenden Persönlichkeiten begab, denn nur so vermochte ich einen Eindruck vom Wesen und Charakter der Person zu erhaschen, die ich zu porträtieren gedachte. Ich schliesse schnell Freundschaften und interessiere mich für die geistige Regsamkeit der Menschen, auf die ich treffe. Ich glaube, ich kann von mir behaupten, dass ich mit den von mir porträtierten Berühmtheiten in vielen Fällen recht vertraut wurde. Um zufriedenstellende Portraits anfertigen zu können, ist es wichtig, dass ich den jeweiligen Menschen mag, ihn bewundere oder wenigstens an ihm interessiert bin. Es ist recht schwer zu erklären und mag sich auch seltsam anhören, doch wenn ich für die Person, die ich zu porträtieren gedenke, eine Abneigung verspüre, wird sich das mit Sicherheit im Ergebnis niederschlagen. Die Kamera fängt jeden Wandel des Ausdrucks und der Stim-