

der Kritik auf sich. Die Porträts von Olga Maté und Josef Pecsí zeichnen sich durch klare und sichere Charakteristik aus, besonders die Platin(?)-Drucke des letzteren besitzen feine Reize des Tones. Bertram Park ist qualitativ ungleich; er besitzt einen angeborenen, harmonisch entwickelten Geschmack, aber er wird sich Zeit nehmen müssen, die in ihm ruhenden künstlerischen Gaben ausreifen zu lassen. Von seinen sechs Beiträgen sei die „Nude“ hervorgehoben, welche durch Weichheit und geschmeidigen Rhythmus auffällt. Kompositionell erstklassige Werte enthalten die Beiträge von Pujo und Porterfield und reiches und reizvolles Spiel der Linien zeichnet die mehrfarbigen Öltransfer Drucke von Demachy aus. Dührkoops und Erfurths scharfcharakterisierende Bildnisse werden immer lebendiger, je länger man sie betrachtet. Auch für d'Oras Kunst ist längst das rechte Wort gefunden. Mortimer und Ehrhardt senden frisch empfundene Blätter, die den begründeten Ruf früherer Leistungen durchaus aufrechterhalten. Die Arbeiten von Youel Summons besitzen Qualitäten, die man nicht zu gering einschätzen sollte. Das Ausland scheint seine Kunst weit mehr zu schätzen, denn man sieht den begabten Amateur nur selten in den englischen Ausstellungen vertreten.

E. O. Hoppe, London.

Zum Problem des Porträts.



Im Jahre 1843 zeichnete Theodor Hosemann, der wohlgelaunte Berliner Humorist, eine Karte zum Stiftungsfest des „Vereins zur Förderung des Gewerbefleißes“, auf der zwischen romantischem Schnörkelwerk in lustigen Szenen die Wunder und Folgen geschehener und vorausgeahnter Erfindungen dargestellt wurden. Eine dieser Gruppen bezieht sich auf die eben geborene Kunst der Photographie. Man erkennt einen Mann, der an einem Ungetüm von Apparat herumarbeitet. Die Mündung der Maschine zielt in Gestalt einer mörderischen kleinen Kanone auf ein bürgerliches Paar das verängstet und nicht ohne Grausen den Schlund gegen sich gerichtet sieht. Das sind: der Photograph und seine Kunden! Aber zur Seite steht, noch drolliger, ein Maler mit der Palette vor seiner Staffelei. Er hat auf der Leinwand einen Kopf zu malen begonnen und blickt nun mit einem Ausdruck des Entsetzens und der Verzweiflung auf das unheimliche Instrument, dessen Konkurrenz er sich nicht gewachsen fühlt.

Das war die Stimmung der Künstler, als das Lichtbild seinen Siegeszug antrat. Die Malerei betrachtete es bis dahin als eins ihrer wichtigsten Ämter, das Wirkliche treu und sachlich nachzubilden, der Zukunft Dokumente zu hinterlassen. Der Porträtist hatte vor allem die Aufgabe, die Erscheinung seiner Modelle festzuhalten. Was der Spiegel im Augenblick gab, wollte er für die Dauer liefern. Nur die begnadeten Meister, die diesen Namen verdienten, hatten seit Jahrhunderten mit dieser Tendenz eine freie, künstlerische Absicht verbunden, die über das realistische Abbild hinaus Anblick und Wesen des Dargestellten malerisch zu deuten unternahm. Daneben aber stand der weit größere Heerbann schlichter, doch tüchtiger Arbeiter, die mit redlichem Handwerks-

sinn nichts anderes suchten als eine möglichst täuschende Illusion der Natur. Sie alle jedoch fühlten sich plötzlich in der Ausübung ihres Metiers schwer bedroht, ja vernichtet. Was sollte noch die mühsam strichelnde Hand neben einer exakt funktionierenden Maschinerie, die in wenigen Augenblicken scheinbar dasselbe verrichtete, wie der Künstler in Tagen oder Wochen schwerer Arbeit.

Es zeigte sich bald, daß diese Befürchtungen grundlos, die Klagen mindestens übertrieben waren. Gewiß, die Zunft der braven Bildnismaler, die in Stadt und Land saßen und ihre Mitmenschen schlecht und recht abkonterfeiten, oder auch ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben, mußte unter dem Wettbewerb leiden. Doch das konnte nur eine kleine Verschiebung im gewerblichen Leben bedeuten. Die schwerere Befürchtung, die mit den Malern damals Ästhetiker, Philosophen und Kunstfreunde hegten: daß das Porträt als Kunstzweig mehr oder minder aufhören werde zu existieren, traf nicht ein. Konnte nicht eintreffen. Es ergab sich vielmehr hier wie auf anderen Gebieten jene reinliche Scheidung, die den gesamten Kunstbetrieb des neunzehnten Jahrhunderts auf eine völlig neue Basis stellen sollte; ohne die eine Entwicklung, wie sie die moderne Malerei nahm, undenkbar gewesen wäre. In dem Augenblick, da die realistische und dokumentarische Nachbildung der umgebenden Welt, der Landschaft, der Städtebilder, der Paläste, der Innenräume, des alltäglichen, festlichen, gesellschaftlichen Lebens und der zeitgenössischen Menschheit auf die Photographie übergang, wurde die Malerei von allen diesen Aufgaben gleichsam entlastet und auf ihr eigenstes Ziel eingestellt, das man nun nicht mehr in einem Spiegel der Wahrheit erkannte, sondern in einer Steigerung und Emporhebung des Tatsächlichen, in einer Übersetzung des objektiv Gesehenen in die Sprache des subjektiv, durch das Medium der Farbe Nachempfundenen. Die Malerei hat auch in der Folgezeit auf jene Themata durchaus nicht verzichtet. Aber die Art, wie sie sie nun behandelte, wich wesentlich von der früheren ab; auch da, wo die natürliche Veranlagung den Künstler wie ehedem vor allem auf sachliche Treue wies. Ein neuer Gedanke, ein neuer Reiz tauchte hier auf. Der Künstler schilderte vielleicht etwas, was auch die Photographie schildern konnte. Doch indem er seine Fertigkeit, die Schärfe seines Blickes, das Geschick seiner Hand zu solchem Dienst zwang, war er sich der besonderen Wirkung bewußt, die ein Werk ausüben konnte, das sich wohl auch auf maschinellern Wege schaffen ließe, und für das nun dennoch die Geduld des Handwerks entboten wurde. Vor allem gab es natürlich noch einen Fundamentalunterschied: die Farbe. Doch es ist zu bedenken, daß wir heute die Wichtigkeit dieses Grundmotivs ganz anders einschätzen als die Zeit vor siebzig Jahren. Man sprach damals am liebsten von „Färbung“ und deutete damit an, daß man dies Element als ein sekundäres betrachtete. In erster Reihe stand die Zeichnung, die Linie. Die Differenz zwischen der Schwarzweißdarstellung eines Themas und der farbigen Wiedergabe erschien nicht allzu groß.

Erst allmählich leuchtete die ungeheure Bedeutung dieses Unterschiedes ein. Zuerst erkannte man wohl nur den stärkeren sinnlichen Realismus des Gemalten gegenüber dem Gezeichneten und nun auch gegenüber dem Photographierten. Dann aber wuchs das Verständnis für das Wesentliche dieses Gegensatzes. Die Farbe etablierte sich als eine eigene Sprache, eine selbständige

künstlerische Ausdrucksform, die sich mit keiner anderen vergleichen läßt. Und auf solcher Basis entstand langsam die charakteristische neue Mitteilungsart der modernen Malerei, mit der sie erst ihre innersten Triebkräfte offenbarte: der Impressionismus.

Von diesem Augenblick an gab es keinen Wettstreit mehr zwischen Photographie und Malerei. Der Künstler schmolz das Stück Natur, das er wahrnahm und zum Objekt wählte, in der Weise zum Bilde um, daß nicht mehr seine Wirklichkeit das Entscheidende wurde, sondern die Frage: Wie reagiert mein Auge und mein Empfinden auf dies Stück Natur? Nicht das Objekt an sich, sondern der Eindruck, den es auf das persönliche Temperament des Malers machte, drängte sich vor. Das war fernab von allen Aufgaben und Möglichkeiten, die die Photographie vor sich sah. Blieb es auch fernab davon?

Diese Frage führt uns erst recht eigentlich in das Problem der Bildnisphotographie.

Die allerfrüheste Etappe der Lichtbildkunst, die der Erfindung Daguerres unmittelbar folgte, stand so sehr unter dem Zeichen des Jubels über die technische Neuerung, daß sich im Grunde überhaupt kein „Problem“ in unserem Sinne darstellte. Man brachte die Erscheinung einzelner Personen schlecht und recht auf die Platte, und das Vergnügen, das vom Gelingen des Experiments ausging, war so groß, daß man sich gewiß nicht den Kopf über Sinn und Gesetze der neuen Kunstübung zerbrach.

Aber die zweite Etappe führt uns gleich einen bedeutenden Schritt weiter. Auch der Laie kennt jene frühen Photographien, die zuerst das rein Mechanische der Daguerreotypie verließen. Jene Inkunabeln des Lichtbildes, da die noch un ausgebildete Technik in der Behandlung der Platte und der Herstellung der Kopien den Photographen von selbst zu Resultaten führten, die wir heute als im höchsten Grade malerische Blätter empfinden. Noch stellten sich der Photographie sofort, wenn sie die Grenze des roh Handwerklichen überschritt, enorme Schwierigkeiten in den Weg, die nur durch größte Sorgfalt überwunden werden konnten. So nahmen die Blätter ohne weiteres die individuellen Züge an, die sich bei liebevoller Anteilnahme des Verfertigers jedem kunsthandwerklichen Erzeugnis einprägen. Was man später durch die verschmutztesten Verfahren zu erreichen suchte, ergab sich damals ohne alle Mühe: die einheitliche Haltung der Kopie, die über die peinliche Nachbildung der Details hinaus zu geschlossenen Wirkungen führte; die das Einzelne im Gesamteindruck aufgehen ließ. Mit Staunen und Ehrfurcht betrachten wir jetzt, nach Jahrzehnten, diese Arbeiten, die alle späteren Bemühungen schon vorwegnahmen. Ohne überkünstliche Absicht ergaben sich Bildnisse, die das Technische so gut ausnützten, wie es der Stand der Erfindung erlaubte, und die doch als persönliche Werke der Photographen dastehen. Es gab auch hier kein „Problem“ — aber nicht, weil das Lichtbild dazu noch nicht reif war, sondern weil sich in der Jugend dieser Kunst, wie in der Jugend aller Kunst, das Problematische selbst mit dem heiteren Lächeln der Selbstverständlichkeit löste.

Die Schwierigkeit begann erst in der dritten Phase. Es ereignete sich jetzt etwas, was man ähnlich bei der primitiven Kunst beobachtet: daß die späteren

Arbeiten gegen die älteren erheblich herabsinken. Das ist ja die große Täuschung, der vormals oft die Prähistoriker verfielen: daß sie ungeschicktere Erzeugnisse früher ansetzten als solche, die von reicher Gestaltungskraft zeugten. Umgekehrt ist es richtig. Die erste Zeit, die mit unmittelbarer Frische eine Kunstaufgabe anpackt, bringt naiv und aus dem Instinkt die Dinge bis zu einer relativen Vollendung. Die folgende Zeit aber gelangt unversehens zur Sorglosigkeit der Routine und damit sofort zu einem Verfall der künstlerischen Instinkte. So war es auch bei der Photographie. Die erste Phase des Tastens, des Suchens, der Unsicherheit, des Ringens mit der Materie, die hervorragende Resultate gezeigt hatte, war vorüber. Jetzt setzte die Epoche der weiten Verbreitung ein, wo alles in einer öden Sicherheit ertrank. Nun wurden Routine und Konvention die starren Götzen der völlig ins Handwerk hinabgeglittenen Lichtbildnerei. Die Porträtauffassung der Photographen begnügte sich damit, die toten Überlieferungen der alten Bildnismalerei lässig nachzuahmen — derjenigen Bildnismalerei, die in der zeitgenössischen Kunst gar nicht mehr lebendig war und nur noch von geschäftsmäßigen Pinslern benutzt wurde. Das Ideal war die alte van Dyck-Pose. Der Porträtierte stand in einem „idealen Raum“, der mit seiner Persönlichkeit nicht das geringste zu schaffen hatte. Er stand an einem Tisch, auf den er königlich die Hand stützte, wenn er nicht repräsentativ in einem großartigen Barockessel wie auf einem Throne saß. Und hinter ihm öffnete sich der prunkvolle „Prospekt“: Säulenstellungen eines alten Genueser Palastes (es konnte auch ein Florentiner sein); dazwischen die schweren Faltenarrangements rauschender Portieren; dahinter der Blick in einen Renaissancepark. Diese Steigerung der Umwelt sah durch den Kontrast zu der bürgerlichen Alltäglichkeit der dargestellten Gevatter Schneider und Handschuhmacher und ihrer Gattinnen unsäglich lächerlich aus. Und als am Ende des neunzehnten Jahrhunderts der große Gedanke der neuen Kunst geboren wurde: daß es sich zunächst darum handle, den Sinn und die spezifischen Mittel jeder Kunstübung von Grund aus zu durchdenken, mußte vorab mit jenem unfreiwillig komischen Kram aufgeräumt werden.

Aber sofort schlug die Entwicklung ins andere Extrem um. Die kalte Schablone zu ermorden, griff man zur persönlichen Behandlung der photographischen Themata. Doch man ging auf diesem Wege zu weit. Die Erlösung der Handwerksphotographie durch die künstlerische Photographie verleitete zu einer Übertreibung, die abermals in eine Sackgasse führen mußte. Nun wollte der Lichtbildner kaum mehr noch Photograph sein, sondern absolut und nichts als Künstler, der mit völliger Freiheit hantierte. Die Porträtphotographie wollte am liebsten ihre Entstehung verleugnen und als Reproduktion eines gemalten Bildnisses, einer Grisaille, einer getuschten Zeichnung auftreten. Was jene Inkunabeln durch den damaligen niedrigen Stand der Technik gegeben hatten, sollte nun bewußt gesucht werden, und diese Bewußtheit, diese Absichtlichkeit rächte sich, wie immer in der Kunst. Die Raffinements des Kopiendrucks, die erklügelten Mittel der Retusche wurden wichtiger als das eigentlich Photographische. Damit war die Grenze überschritten und, dies wenigstens ist meine persönliche Überzeugung, ein Irrweg eingeschlagen.

In manchen Punkten berührt sich das Problem der Bildnisphotographie unmittelbar mit dem des Porträts überhaupt. Vor allem in der Forderung, daß hier, wie stets, die Absicht des Herstellers — ich benutze bewußt ein neutrales Wort — den Ausgangspunkt der Arbeit bilden soll, d. h. daß derjenige, der ein Bildnis liefern will, es auch bekenne. Die dargestellte Persönlichkeit soll nicht wie zufällig in ihrer Tätigkeit oder ihrer Muße belauscht werden, sondern in ihrer Wiedergabe darf und soll getrost der Zweck deutlich sich kundgeben: hier wird die äußere Erscheinung eines Menschen für die Zukunft bewahrt. Die Malerei schwelgte eine Zeitlang in Versuchen, das Porträtmodell genrehaft im Milieu seiner Alltäglichkeit festzuhalten. Die klassischen Beispiele für diese Mode liefern die Bildnisse Mommsens und Helmholtz' von Knaus in der Nationalgalerie, wo der Historiker in der genialen Unordnung seiner Studierstube, von Büchern und Manuskriptblättern malerisch umrauscht, und der Physiker von seinen Instrumenten umgeben vor uns sitzt. Die Schiefheit der Bildpläne wird noch augenfälliger dadurch, daß der Künstler sich nun doch nicht damit begnügte, die großen Forscher an der Stätte ihrer Arbeit aufzusuchen, sondern ihnen etwa zurief: Bitte, hierher blicken, und einen Augenblick ruhig! Schon die Tatsache, daß ein solcher Eindruck in uns erweckt wird, führt zu der Parallelerscheinung in der Photographie, die einige Jahre hindurch ähnliche Wege einschlug. Die fortgeschrittene Technik, die den Photographen nicht mehr unbedingt zwang, alle Aufnahmen in seinem Atelier zu machen, wo eine besondere Belichtung künstlich hergestellt war, erlaubte ihm, mit seinem Apparat in die Wohnung der Besteller zu wandern, und verleitete ihn dazu, mit dem Menschen auch sein Zimmer festzuhalten. Der Gedanke war verführerisch, aber falsch. Man suchte eine eindringlichere Charakteristik der Persönlichkeit, aber man verlor sich in äußerliche Nebendinge. Man beging gleichsam einen literarischen Trugschluß. Man wollte von einem bestimmten Menschen allerlei erzählen und vergaß, daß die Hauptsache dabei in den Hintergrund gedrängt wurde: das innerste Wesen seiner Individualität, die sich im Antlitz, daneben noch in seiner Gestalt, seiner Haltung, seinen Händen offenbart. Die Anschauung, die der Photograph ebenso wie der Maler erreichen will, wurde zersplittert. Sie kann nur dann vermittelt werden, wenn das Abbild zur Einheit und zur strengsten Konzentration strebt.

So verließ man die verlockende Straße der Interieurphotographie und beschränkte sich mehr und mehr auf das eine und einzige Thema der Arbeit. Hier aber beginnt die große und prinzipielle Trennung zwischen Bildnisphotographie und Porträtmalerei. Jede Tätigkeit auf ihr bestimmtes und umgrenztes Gebiet zu beschränken, auf den Boden zu stellen, der ihr von Natur eigen und durch ihre Bedingungen angewiesen ist, jedes Werk fest mit den Gesetzen seiner Entstehung und der Eigenart seiner Herstellungsmittel zu verknüpfen — gerade dies war ja ein Hauptgebot, das die geklärte Erkenntnis der wissenschaftlichen Zeit aufgestellt hat. Wie sich die Malerei auf ihr Sondergebiet des Farbausdrucks, die Plastik auf ihr Ressort der abstrakten, reinen Form, das Kunstgewerbe auf die Synthese von Zweck und Material besann, so mußte sich die Photographie immer wieder die Frage vorlegen: wie bleibe ich im Kreise des

Maschinellen und Mechanischen? Damit ist zugleich gesagt, daß der Lichtbildkünstler innerhalb dieses Kreises zu den letzten Möglichkeiten der Verfeinerung und Beseelung seiner Tätigkeit aufsteigen soll. Nur vor einer Grenze hat er Halt zu machen: vor der, jenseits deren das Gebiet der freien Kunst beginnt, die völlig außerhalb des Maschinellen und Mechanischen steht. Über dem Photographen schwebt die Forderung der exakten Naturtreue, zu der ihn sein Apparat nicht nur befähigt, sondern zwingt. Er hat nicht das Recht, selbständig zu deuten, souverän zu vereinfachen, aus eigener Machtvollkommenheit Charakteristisches zu betonen und Nebensächliches zurückzustellen. Aber er kann einen Teil dessen, was der Maler selbstherrlich aus seiner Intuition bewirkt, durch die bedachte Regulierung der natürlichen Bedingungen ersetzen, an die er gebunden ist. Das Tätigkeitsfeld, das sich hierbei dem Geschmack, der Kunstfertigkeit, ja dem Genie öffnet, ist nicht unbegrenzt, aber von so außerordentlicher Ausdehnung, daß schaffender Ehrgeiz auf ihm hohe Befriedigung erlangen kann. Bestehen bleibt die Gebundenheit an die tatsächliche Erscheinung, der strenge Zwang zur Natur, deren Detailfülle durch Beleuchtung und Haltung des Objektes vereinfacht werden kann, doch nie bis zu dem Grade, daß die Vereinfachung nicht einem möglichen natürlichen Zufall entspräche. Die Steigerung und Deutung, die Verteilung der Charakteristik und Erfassung der entscheidenden Züge entsteht nicht dadurch, daß das Objekt durch ein neues Individuum hindurchgeht, welches das Empfangene in sich verarbeitet und produktiv neu schafft; sie entsteht vielmehr gleichsam durch passive Funktionen des Objektes selbst. Der Photograph, der diese Funktionen aufs äußerste verfeinert und belebt, ohne daß ihnen je die Passivität verloren geht, der ist der Meister. Photograph wie Maler ordnen die Wirklichkeit. Doch beim Maler geht mit dem Wirklichen gewissermaßen eine Transsubstantiation vor sich. Beim Photographen ordnet sich das Wirkliche durch sich selbst. Darum sollte das Prädikat „malerisch“, das man der Photographie oft lobend beilegt, hier genau so als Tadel aufgefaßt werden, wie die Bezeichnung „photographisch“ für ein gemaltes Porträt als Tadel empfunden wird. Die Photographie, die sich wie die Reproduktion eines Gemäldes oder einer Grisaille gibt, richtet sich von selbst. Und selbst da, wo das Raffinement der modernen Technik dem Photographen gestatten würde, aus dem Maschinellen heraus zu Wirkungen vorzudringen, die denen der Malerei gleichkämen, sollte die Selbstachtung den Lichtbildkünstler im Zaum halten und auf sein Amt zurückzwingen.

Alle diese Forderungen werden jedoch heute um so natürlicher, da die Porträtmalerei, soweit sie künstlerischen Absichten dient, durch die historische Entwicklung längst vom Wege des Nurdokumentarischen abgewichen ist. Die Malerei also, der die photographische Kopie in ihrem Eindruck nahe zu kommen vermag, wird immer eine rückständige und überwundene sein. Ein kunstgewerbliches Verfahren, das aus eigener Kraft zu höchstem Ausdruck befähigt ist, würde, sobald es in seiner Wirkung darüber hinausstrebte, nicht nur eine Täuschung begehen, sondern sich zugleich den lächerlichsten Schaden zufügen, wenn es eine andere Kunstfertigkeit dort nachahmte, wo sie im Zeichen des Kitsches steht.

Max Osborn.