

Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 3 (1908-1909)
Heft: 21

Artikel: Kunsthistorische Bemerkungen zur Porträtphotographie
Autor: Weese, Artur
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

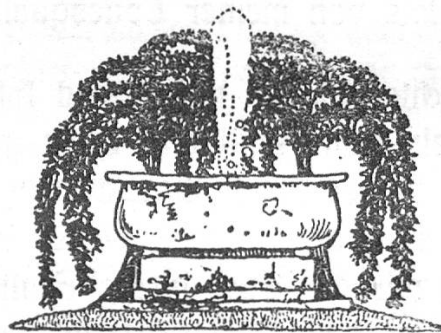
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

„Mein König,“ ruft der Hauptmann, „hört den Schwur,
 Mein Herz und Hand sind Euer, wie Ihr wißt,
 Und könnt ich Eurem teuren Leben nur
 Zusetzen einer kurzen Stunde Frist,
 Ich stieße selbst das Schwert mir in die Brust,
 So wahr, als je ich meiner Pflicht bewußt.“

„Ja, könntest du,“ so spricht der König lacht,
 „Wer kann es? Keiner! An dem schwarzen Tor
 Verblaßt der Königskrone Glanz und Macht,
 Wie dieser Sonnenstrahl, den du zuvor
 Mit deinem Huf zu scheuchen mir vermeint. —
 Laß mir die Sonne doch, so lang sie scheint.“

Da naht ein rascher Schritt, des Königs Kind,
 Ein feiner Knabe, küßt des Vaters Hand,
 Sein Lockenhaar der Sonne Gold umspinnt.
 „Nur hier,“ raunt Ludwig, „steht des Lebens Pfand.
 Wenn keiner für mich sterben kann, leht ihr,
 So lebt für mich der Sonnenkönig hier.“

Georg Luck.



Kunsthistorische Bemerkungen zur Porträt- photographie.

Von Artur Weese.



üngst waren im Zürcher Kunstgewerbemuseum inmitten
 von Radierungen, Meisterlithographien und allerhand
 Werken der graphischen Künste einige Porträtphoto-
 graphien ausgestellt. Ihre außerordentliche Lebendig-
 keit zog mich stark an, und bei längerem Betrachten, das
 schließlich ein Studium wurde, wuchs ihre Anziehungskraft, ohne daß
 jener enttäuschende Eindruck einer zurechtgestutzten Unwahrheit eingetreten
 wäre, der sich immer vor den vom Publikum bevorzugten Photographien

einzustellen pflegt, wie der fade Nachgeschmack, den die Konventionalität und das Alltagsseinerlei in jeder Kunst erweckt. Denn jener Trieb im Menschen, etwas aus sich machen zu wollen, ist der psychologische Punkt, auf den der geschickte Modephograph seine Lockmittel einstellt. Ihm zu Liebe retouchiert er alle Fältchen und Unebenheiten weg, verflacht er alle natürliche Eigenart in Form und Zeichnung, bis die nichts-sagende und nichtsverschweigende Maske erreicht ist. Mit solcher Absicht bringt er sein Modell in eine möglichst ungewohnte und seinem ganzen Habitus unbequeme Pose, indem er ihm eine Zwangsstellung aufnötigt, die schon von weitem aus dem Bilde als ein gestohlenes Motiv in die Augen springt. Selbst wenn es jeden Menschen von Geschmack gut dünkt, daß der Nacken und Halsansatz einer Dame in der dichtesten Verschleierung besser versteckt bleiben, weil sie keine offene Kritik vertragen, beharrt der beliebte Photograph doch darauf, seine Klientin in jener grandiosen Stellung aufzunehmen, die die venetianischen Maler Giorgione Palma und Tizian erfunden und ausgebildet haben, um die stolze Schönheit ihrer Frauen zu zeigen, indem sie sie vom Rücken aufnahmen, den Blick aus großen, verführerischen Augen über die nackte Schulter zurückgeworfen. Wie amüßant ist es zu sehen, daß die Barockpose, die die Porträtisten des 17. Jahrhunderts, Rubens, gelegentlich auch Rembrandt, und vor allem Anton van Dyck, benutzt haben, um den Königen, Ministern und Großkaufherren, die sie malten, ein feierliches Ansehen zu geben und ihren luxuriösen Kleiderprunk mit Spitzen, Mänteln und gebauschten Puffen breit zu entfalten, indem sie sie neben einem Säulenschaft unter wallendem Vorhang mit Goldquasten aufrechtstehend zeigten, die eine Hand auf eine Balustrade gestützt, die andere über der Brust in den Rock geschoben, eine schmale aristokratische Hand von feiner Struktur, gepflegt und geschont, — daß just diese Posen Hinz oder Kunz aus Posemudel aufgenötigt wird, der weder stehen noch gehen kann, weil er nicht gewohnt ist, sich in großer Haltung sehen zu lassen und der eine Hand zeigt, wie ein Metzger oder Gerber. Motive, die Fragonard, Boucher und Greuze für die Hofdamen und Pariserinnen des 18. Jahrhunderts mit zierlichem Geschmack gewählt hatten, um die Grazie und Coquetterie ihrer galanten Eleganz zu entwickeln, sind jetzt grade recht, um unsern jungen Mädchen untergeschoben zu werden, die mit amerikanischem Schuhwerk und knappen Sportkleidern erscheinen. Es ist das allgemeine Schicksal gerade der erlesensten Motive vergangener Kunst, daß sie vulgär und schnell abgebraucht werden, und es sind außer dem Theater und der handwerksmäßigen Porträtmalerei gerade die geringen Photographen, die eigentlichen und am meisten beschäftigten Porträtisten unserer Zeit, die diesen Formen- und Motivenschatz wie ein schlecht verwaltetes Erbe der Vergangenheit verschwenden und unter die Leute bringen.

Doch haben die ernsteren Meister der photographischen Maschine diese Fehler zu meiden gelernt, ebenso die falsche Lichtführung, die mit Oberlicht, Seitenschirmen und starken Reflexen die Gesichtsformen zu einem neuen Ganzen verbinden und daher völlig unkenntlich erscheinen lassen. Man weiß bereits, daß die nichts verheimlichende Objektivität des Apparates, der die Menschen aufnimmt, so wie sie sind, nur erträglich ist, wenn sie frei von allem Zwang, sich selbst überlassen und scheinbar unbeobachtet, in einem glücklichen Moment festgehalten werden. Die Kunst des Porträtmalers und die des Photographen arbeitet mit der List des scharf beobachtenden Kritikers, der freilich zum karrifizierenden Pamphletisten wird, wenn er die ahnungslose Bequemlichkeit seines Opfers ausnützt, und eine ungeschickte Bewegung, einen zufälligen Ausdruck der Gedankenlosigkeit festnagelt, um ihn als charakteristisches Bild zu präsentieren. Ungezwungenheit hat leicht einen selbstvergessenen Mangel an Haltung zur Folge, der übersehen werden muß, nicht bloß weil es die Höflichkeit gebietet, sondern auch der gute Geschmack.

Solche Kardinalfehler indessen begehen wirklich nur noch die ewig Unverbesserlichen, die es in jeder Kunst gibt und die Sonntagschützen des Dilettantismus. Denn ihnen zuckt der Finger schon bei der ersten besten Gelegenheit, sie drücken ab und haben gefehlt. Zahllose Male verknallen sie ihr Pulver, ehe sie treffen, denn sie kommen nur allzu schnell zum Schuß.

Das außerordentliche Interesse aber, das jene photographischen Bilder von Camille Ruy boten und das ihre Aufnahme unter allerlei modernes Kunstwerk völlig rechtfertigte, beruht auf ganz anderen Vorzügen.

Als Künstler hat dieser Mann erkannt, daß die Klippen, an denen seine Arbeit scheitern kann, gerade in den Vorzügen seiner Technik und der Vollkommenheit seines Werkzeugs beruhen.

Wenn irgend etwas die photographische Maschine auszeichnet, so ist es die getreue Sachlichkeit, mit der sie arbeitet. Sie ist ein Apparat, der in der Erscheinungen Flucht einen Moment festhält so wie er war, mit allen seinen Einzelheiten der Stellung, Bewegung, des Ausdruckes, der Beleuchtung und all jenen Zufälligkeiten, die die impressionistische Neugierde unserer Generation für so wichtig hält. Eine Photographie hat die Zeugnisraft einer Urkunde. Sie beglaubigt. Erst unsere modernen Augen haben mit ihrer Hilfe den Bewegungswechsel in all seinen einzelnen Momenten sehen gelernt, wobei der physiognomische Wechsel des Ausdruckes und Blickes ebenso wichtig ist, wie der der Haltung, sei es der aus der Ruhe zum Gehen, oder der heftigere beim Affekt, beim Sprung oder welcher es auch immer sein mag. Es ist bekannt, daß große Porträtmaler wie Lenbach und wohl alle

Künstler unserer Tage die Photographie als Studienmaterial eifrig benützen. Nur daß sie dabei all ihre Kräfte anspannen, über die Photographie hinauszukommen und das Entscheidende ihrer Arbeitsweise ist. Kurz gesagt, auch die Leistung jener photographischen Bilder im Zürcher Museum bestand darin, daß der Photograph über die Photographie hinausgekommen war. Auch sein Ziel ist das „Bild“. Er sucht die unerbittliche Schärfe, mit der seine Maschine arbeitet, zu überwinden und ihm in Erscheinung, Beleuchtung und Ausdruck die zusammenfassende Einheit der Wirkung zu geben, die nur das Gemälde oder die Zeichnung, kurz die Arbeit durch Künstlerhand, an sich hat. Der Apparat ist ein optisches Instrument, das gesetzmäßig funktioniert. Er trifft gleichsam immer ins Schwarze, wenn es nur gilt, den augenblicklichen Sachverhalt darzustellen. Aber ein so nervöses und dem Wechsel dauernd unterworfenen Wesen wie der Mensch unserer Stadtkultur ist sich eigentlich niemals gleich. Also schon ohne die stark differenzierenden Momente des Lichtes und der Pose, die absichtlich oder zufällig gewählt wird, beharrt das photographische Modell niemals so ganz und gar auf dem Schlüsselpunkt seiner Unrast, daß es dann ein definitiv fixierbares Selbst darstellte. Greift nun der Apparat irgend einen Moment aus der Folge der wechselnden Zustände heraus, dann ist das Resultat, alle sonstigen Bedingungen vorausgesetzt, um so willkürlicher und zufälliger, je deutlicher und sachlicher alle Einzelheiten durch die Vollkommenheit des Apparates herauspräpariert sind. Überall sehen wir Schärfen der Zeichnung und Deutlichkeiten im Bilde, wo das Gemälde Übergänge, Verbindungen, geschlossene Teile und harmonisierte Wirkungen aufweist. Das Porträtbild fesselt durch die unbeirrbar sichere Sicherheit, mit der der Charakter als Ganzes dargestellt ist. Form und Sinn, Erscheinung und Geistigkeit decken und ergänzen sich. Das Gemälde ist eine Schlußformel, aus der gleichsam das ganze Wesen des Dargestellten, vielleicht gar sein Schicksal, abgelesen werden kann.

Im Wesen der photographischen Maschine aber liegt es, daß von ihr nur ein vorübergehender Augenblick gegeben werden kann. Sie zerreißt den inneren Zusammenhang des Daseins, indem sie eine plötzliche Impression mit dem Anspruch eines wohlüberlegten Werkes darbietet. Sie überrascht, statt zu beobachten, sie fixiert eine austauschende Szene, statt ein geschlossenes Bild zu geben. Sie ist scharf, hart, unbarmherzig und sollte doch ein wohlmeinendes und mit empfänglicher Feinfühligkeit durchgebildetes Ganzes hervorbringen.

Die gute Leistung des Photographen wird also darauf abzielen müssen, die Präzision seines Instrumentes mit Vorsicht zu benützen, um den Charakter zu überwinden, den das photographische Bild mit jedem anderen Maschinenprodukt teilt: die exakte Genauigkeit und feingeschliffene

Schärfe im einzelnen, die tadellose Ausarbeitung bis auf den Bruchteil von kleinsten Maßeinheiten und als die Folge solcher Feinmechanik die tote Vollkommenheit, an der keine Spur von Handarbeit mehr zu erkennen ist.

Dem kunsthistorischen Beobachter ist es nun nicht mehr schwer, auch für diese Auffassung des photographischen Problems gleichsam ein Muster aus der Geschichte der Malerei zu finden, dem der Porträtphotograph innerlich ergeben ist. Vielleicht war es sogar die verblüffend geschickte Bearbeitung im Sinne des Franz Hals etwa, die meinen Blick auf diese Bilder lenkte und dann festhielt. Ihnen fehlte die glatte, emaillierte Oberflächlichkeit der Züge ebenso, wie die anspruchsvolle Führung des Lichtes, die aus einer neutralen Schattensphäre einige grell herausgehobene Einzelzüge hinstellt, als wäre es Aufgabe des Beschauers, aus solchen zerrissenen Rebusformen den Totaleindruck eines lebendigen Gesichtes abzulesen, um seinen Scharfsinn zu prüfen. Nichts von jenen gewaltsamen und überlauten Schlaglichtern, die es mit den Schlagworten gemein haben, daß sie nichts sind, als Notbehelfe einer schwächlichen Darstellung. Eine flug verbindende Großzügigkeit der Charakteristik hätte sogar den Irrtum erklärlich gemacht, daß es sich nicht um Photographien nach dem Leben, sondern um photographische Porträtmalerei handle. Da war ein Bismarck ähnlicher Kopf, stark, unerschütterlich in seiner Ruhe, der an die große Auffassung Lenbachs gemahnte. Ein nervöser Künstlerkopf modernsten Gepräges mit dünnem, langhaarigem Bart, wirkte wie eine geistreiche Radierung, die nur die Wirkungsformen festhält und sich auf keine Einzelheit einläßt. Jedes einzelne Bild war ein Bildnis, ein Porträt im besten Sinne des Wortes.

Aber die, offen gesagt, verlogene Schmeichelei der am meisten begehrten Photographien, die ihnen fehlte, war eine so fühlbare Lücke, und gerade ihre ungelebte und markante Festigkeit der Charakteristik ein so hervorstechender Zug, daß die Mimik und fade Physiognomik der Photographie völlig überwunden war, und ich inne wurde, wie der äußerliche Anschein des Unfertigen oder Skizzenhaften das Publikum zu dem Trugschluß führte, daß es Arbeiten einer rein manuellen Technik seien. Als ob es sich um Experimente impressionistischer Art handle, denen gegenüber der Unvorbereitete gern zurückweicht. Man stuzte und wollte ablehnen. Nur ist dieser Irrtum der Laienkritik deshalb so auffällig, weil auch das Laienauge gelernt hat, den künstlerischen Vortrag jener Porträtmaler zu verstehen, die in einer stark akzentuierenden Energie der Charakteristik malten, wie die großen Holländer, oder in der weich verbindenden Geschlossenheit, die Reynolds bevorzugte, indem er sich außer an jene auch an die großen Italiener hielt und so von allen lernte.

Jedenfalls streben diese photographischen Arbeiten großen Stils und klassischer Schulung nach einem Ziel, das über die Anschauungen und Gewohnheiten des herrschenden Geschmacks hinaus will. Ihr unzweifelhafter künstlerischer Wert liegt sogar außerhalb des Gebietes, das die rein maschinelle Photographie beherrschen kann. Er ist zudem nicht bloß Ergebnis des photochemischen Prozesses allein, sondern durch eine geschickte Verbindung des optischen und graphischen Verfahrens erreicht und zum guten Teil das Resultat sehr feiner Druckarbeit.

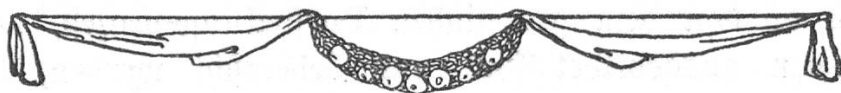
Der Widerspruch indessen, der sich dagegen erhebt, stützt sich auf schwache Gründe und ist nicht mehr als die verblüffte Sehstutzigkeit, die immer beobachtet wird, wenn die äußere Form nach neuen Ausdrucksmitteln greift und so gerade die scheinbaren Vorzüge der gewohnten Technik vermissen läßt. Der anregende geistige Gehalt dieser Bildnisse, der das persönliche Leben guter Porträtkunst in sich birgt, wird sich Anerkennung verschaffen und das Auge an den für solche Aufgaben nötigen Vortrag gewöhnen.

Dieser hängt aber, und das ist auch geschichtlich bemerkenswert, immer mehr ab von dem graphischen Darstellungsprozeß, nachdem die Vorbereitungen ausgebildet sind und beherrscht werden, die in der optischen Deutlichkeit, in der blitzartigen Schnelligkeit der Aufnahme, der sicher kontrollierten Beleuchtung und dem photochemischen Reproduktionsverfahren beruhen. Gerade durch den Druck auf geeignetem Papier von bestimmtem Korn und bestimmter Farbe, in der tonigen Abstufung von hohen Lichtern zu tiefen Schatten können alle jene Wirkungen berechnet und ausgenützt werden, die die Radierung umfaßt, ebenso der Holzschnitt und Steindruck. Durch diese Umarbeitung des rein mechanisch vorbereiteten Bildes zu einem geschlossenen graphischen Werk, das die ausgleichende Kontrolle durch die Hand des Künstlers nicht nur erlaubt, sondern fordert, wird die Photographie dem öden Gleichmacherverfahren entzogen, durch das sie in eine bedauerliche Abhängigkeit vom Publikum wie der geschäftsmäßigen Industrie geraten ist. Damit überwindet sie auch jenes Anfangsstadium einer offenherzig naturalistischen Darstellung, die die Dinge gibt, wie sie erscheinen und tritt ein in eine berechnende und zielbewußte Gestaltung, die die Dinge künstlerisch behandelt, indem sie sie so gestaltet, wie sie wirken müssen, damit sie ihren Inhalt und ihr besonderes Wesen völlig zum Ausdruck bringen.

Gute oder auch nur ähnliche Photographien waren bisher nur Glückstreffer, wobei man immer noch in Kauf nehmen mußte, daß sie durch übertriebene Schärfe eine peinliche Verrätereie oder durch retouchierende Verallgemeinerung eine ebenso beleidigende Schmeichelei begingen. Nun aber sind es Werke künstlerischer Besonnenheit, die ein Ziel planmäßig verfolgt und die Mittel beherrscht, dasselbe zu erreichen. So

haben sie auch den Eingang gefunden aus den Schaukästen an den Straßenecken in die vornehmen Räume des Museums, wo sie als schönes Zeugnis bewußter Künstlerschaft figurieren.

Doch nun noch eine Frage. Was erreicht ist, steht in sichtlichem Zusammenhange mit den klassischen Werken der alten Porträtmalerei und jenen neueren Meistern, die in ihrer Schule groß geworden sind. Ihr kunsthistorischer Charakter entspricht durchaus der künstlerischen Auffassung, mit der wir das Porträt überhaupt betrachten. Aber die moderne Porträt Darstellung mit ihrer flächigen Behandlung und zeichnerisch-linearen Charakteristik oder der impressionistischen Rätselform, die mit Negationen und Verschleierungen arbeitet und nur ein paar koloristische und tonige Werte hinstellt, als eine Abbreviatur oder wie eine Vision, die also die ganze Bilderscheinung umgestaltet hat, wird auch sie die Photographie in ihre Bahnen ziehen, und wie wird diese ihre eigenen Aufgaben und technischen Mittel ihr anpassen? Soll die Photographie ihr folgen oder widerstehen?



Der Hallipeter.

Skizze von D. Kelzel.



Nichts ist vergnüglicher, als zwei Menschen zu beobachten, die im Begriffe sind, sich ineinander zu verlieben. Noch darf es zu keinem völligen Einverständnis zwischen ihnen gekommen sein, zu jenem Einverständnis, das sie für andere Menschen mit einer Mauer von Langeweile und Ungenießbarkeit umgibt, die unbezwingbar erscheint. Aber wenn noch jene Halbklarheit der Gefühle herrscht, jenes Suchen und Tasten, jenes Hindrängen und ängstliche Zurückschrecken, jene aufregende Unsicherheit, in der ein Entschluß den andern ohne Bedenken umstößt, dann ist in der That nichts vergnüglicher als einen solchen Gärungsprozeß in behaglicher Unbetheiligkeit zu beobachten.

Mein Freund befand sich in diesem Stadium der beginnenden Verliebtheit. Und da eine meiner Cousinen der Knotenpunkt war, in dem alle seine Interessen zusammenliefen, so wurde ich plötzlich mit Liebenswürdigkeiten und Aufmerksamkeiten von seiner Seite überhäuft, die mich baß erstaunt hätten, wenn ich eben nicht den tieferen Grund dieses Freundschaftsenthusiasmus' gekannt hätte. Freilich, ich durfte nicht ohne Gegendienste genießen; ich mußte mich dafür jeden Samstag nach-