

HERBERT MOLDERINGS

FRANZ HANFSTAENGLS „ALBUM DER ZEITGENOSSEN“, PORTRAITPHOTOGRAPHIEN VON 1853 BIS 1863

Die Neue Sammlung – Museum für angewandte Kunst in München – zeigte im März dieses Jahres in einer weithin beachteten Ausstellung das „Album der Zeitgenossen“ von Franz Hanfstaengl in einem Querschnitt von 42 Portraitaufnahmen aus der Zeit von 1853 bis 1863¹.

Es sind neue Erscheinungsformen in Photographie und Malerei der Gegenwart, die der Geschichte der Photographie Aktualität verleihen. Deshalb sei vorweg ein Blick auf die veränderte Situation der Photographie heute gestattet.

Eine unklare, aber um so tiefer wirkende Unzufriedenheit künstlerisch interessierter Kreise mit den Resultaten der zeitgenössischen Malerei sucht sich Geltung zu verschaffen und läßt eine schon einmal, in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts vorhandene Begeisterung für die Photographie wiedererstehen.

Kunsthistorische Forschungen des letzten Jahrzehnts – durch umfangreiche Ausstellungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht² – brachten die Verpflichtungen an den Tag, die die Malerei der Photographie gegenüber seit deren Bekanntmachung im Jahre 1839 eingegangen war.

Daß im photographischen Fach selbst etwas in Bewegung geraten ist, beweisen die Bilder einer neuen Generation von Photographen (Robert Frank, Diane Arbus, Les Krims, Duane Michals, Ralph Gibson etc.), deren oft geschmähter Abschied von der technischen Virtuosität sich gegen jene Verklärung des Gegenstandes durch modisch-perfekte Aufnahmetechniken wendet, wie sie die gängige Werbe- und Reportagephotographie seit etwa vier Jahrzehnten zunehmend verbreitet.

Schon die Pop Art machte auf die herausragende Bedeutung der Photographie als visuellem Informationsmittel der Masse aufmerksam. Indirekt oder direkt trugen daraufhin „Fotorealismus“ und Concept Art die Photographie in bislang der Kunst vorbehaltene Räume. Museen und Kunstvereine besonders entschließen sich mehr und mehr dazu, ihre Besucher mit Photographien zu konfrontieren. Doch bedeutet diese Entwicklung keineswegs, daß die lang gereiften Vorbehalte gegenüber der „Photographie als Kunst“ nun sprunghaft einem neuen, der Photographie adäquaten Verständnis gewichen wären. Im Gegenteil reproduzieren sich diese Vorbehalte in jenen Ausstellungen, da sie bislang, bei nur wenigen Ausnahmen, allein „Fotoarbeiten bildender Künstler“³ zeigen.

Viele Brücken sollen dabei der Photographie ins Lager der Kunst verhelfen: ihre Nähe zur Graphik in dem einen Falle, ihre Teilhaberschaft an abstrakt-künstlerischen „Materialexperimenten“, ihre Unentbehrlichkeit als Dokument bei konzeptuellen Demonstrationen in anderen Fällen. Erst in jüngster Zeit sind es die eben nicht „künstlerischen“, sondern spezifisch photographischen Eigenschaften, die die Photographie an die Wände von Kunsthallen und Kunstvereinen gelangen lassen (Lartigue, Sander).

In historischer Sicht ist es vor allem die „neusachliche Photographie“ der zwanziger Jahre, die die Blicke auf sich zieht. Sie hat ein Doppeltes für sich. Durch die photographische Isolierung abstrakter Strukturen aus der Realität befriedigt sie das zeitgenössische Bedürfnis nach dem realistischen Bild und verweigert nicht zugleich die abstrakte Schönheit der Form. Zur Zeit ihrer Entstehung, als die impressionistische, weichzeichnende „Kunstphotographie“ das Terrain beherrschte, konnte diese Art Photographie als absolut sachliche, ursprünglich photographische Photographie erscheinen. Heute erscheint sie uns wieder in relative Nähe zur abstrakt-konstruktivistischen, manchmal auch surrealistischen Malerei jener Jahre gerückt.

Manche Künstler der Gegenwart entdecken in der Photographie das geeignete Ausdrucksmittel, um ihre künstlerische Tätigkeit in einen lebendigen Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Leben zu rücken (Staeck, Kuppel, Hacker, Liptow etc). Oft ist es die soziale Realität der Photographie selbst, die im Mittelpunkt ihrer Arbeiten steht. Diese Entwicklung erzeugt auf ihrem theoretischen Gegenpol das Bedürfnis nach einer kritischen Erarbeitung des vom „künstlerischen“ Standpunkt mißachteten Photojournalismus, der sich parallel zur „neusachlichen Photographie“ Ende der zwanziger Jahre durchgesetzt hatte.

So manche Bemühungen zu einer neuen Wertschätzung der Photographie scheinen erst einmal Mode, d.h. durch einen blinden Schub des Kunstmarktes hervorgerufen zu sein. Die jüngste und Schlagzeilen liefernde Eroberung des Kunsthandels ist die Photographie, mit der Folge, daß die Photographie den nobilitierenden wie rauen Gesetzen des Kunsthandels unterworfen wird. Die für das reibungslose Funktionieren des Kunstmarktes unerläßliche Voraussetzung der Existenz einer nur sehr begrenzten Anzahl von „Originalen“ wird der Photographie angeeignet. Photos werden gehandelt wie seltene Graphiken.⁴ Der Graphik-Mappe entspricht das Portfolio.

Angesichts der fast unbegrenzten Reproduzierbarkeit der Photographie erscheint die Limitierung des photographischen Bildes auf 10 oder 50 Abzüge (und die damit oft verbundene Zerstörung der Negative) zuerst befremdend, wenn nicht gar absurd. In dieser Form jedoch kehrt die Photographie zu ihrer ersten geschichtlichen Gestalt zurück, die sie vor der Verschmelzung mit den Massenmedien Buch und Zeitung (Autotypie 1881) geprägt hatte. Die Loslösung des photographischen Bildes aus der rein textillustrierenden Funktion und aus den Zwängen des Layouts sowie das Hervortreten des Einzelbildes mit all seinen Qualitäten der Schärfe, Tonabstufungen, des Formats etc., ohne die für den Druck typische Verkleinerung und Rasterung bewirken, daß das photographische Bild erstmalig wieder ins Spektrum einer prüfenden ästhetischen Betrachtung rückt. Diese Dialektik der Situation ermöglicht es, der Verfremdung der Photographie durch den blinden Mechanismus des Kunstmarktes ein erhöhtes Bewußtsein, eine Theorie der Geschichte und Funktionen der Photographie entgegenzustellen.

Die in der Ausstellung der Neuen Sammlung gezeigten Portraitphotographien Hanfstaengls fallen in jene Anfangsphase der Photogeschichte, die ein nie wieder erreichtes künstlerisches Niveau des photographischen Portraits setzte. Namen wie Hill, Cameron, Carjat und Nadar stehen dafür ein.

Gleichzeitig mit Nadar hatte Hanfstaengl 1853 ein photographisches Atelier, genauer ein „Photographisches Art Atelier“ eröffnet. Wie Nadar photographierte auch er alles, was in der Kunst, Literatur und Politik seiner Zeit Bedeutung hatte. Und dennoch will es kaum gelingen, Hanfstaengl und Nadar in einem Atemzug zu nennen. Als Grundlage der hohen ästhetischen Qualitäten der Portraitphotographien Nadars erkannte man die Tatsache, daß für ihn die zu portraittierende Person kein Kunde war, sondern jemand, mit dem ihn freundschaftliche Beziehungen und gemeinsame künstlerische Interessen verbanden. Doch die Betrachtung der Hanfstaengl-Photographien

lehrt, daß die Tatsache der gemeinsamen Interessen von Photograph und Aufgenommenem allein nicht entscheidend sind. Inhalt und Richtung dieser Interessen sind maßgeblich. Die Portraitphotographien Hanfstaengls und Nadars bergen nicht nur den Gegensatz der beiden Photographen-Persönlichkeiten, sondern ebenso den Gegensatz der Dargestellten: von Kaulbach auf der einen und Delacroix auf der anderen Seite, von Zedlitz und Champfleury, Andersen und Baudelaire, Ludwig I. von Bayern und Bakunin etc. etc.

1860 hatte Franz Hanfstaengl seine Portraitaufnahmen berühmter Persönlichkeiten als „Album der Zeitgenossen“ herausgegeben. Leider ist uns nichts Genaueres über die Auflage des Mappenwerkes und seine Käufer bekannt. Doch will man dem Vorwort nicht recht glauben, wo H. Gernsheim die Vermutung äußert, daß die Photographie für Hanfstaengl „eher ein Hobby als eine Lebensaufgabe“ darstellte. Im Gegenteil kam die Photographie als ein schnelles und billiges Reproduktionsverfahren Hanfstaengl gerade zurecht, um die Produktionsmethode seines überforderten lithographischen Ateliers zu rationalisieren. Das „Album der Zeitgenossen“ ist die geradlinige Fortsetzung des „Corpus Imaginum“, einer populären und mit hohen Auflagenziffern vertriebenen Sammlung von Portraitlithographien die Hanfstaengl seit 1825 gezeichnet und die ihm den politischen und künstlerischen Hof um Ludwigl. und Maximilian II. als Kundenkreis gesichert hatte. (Zudem ging Hanfstaengl auch bald zur kommerziellen Herstellung der Massenware „Visitenkartenphoto“ über.)

Das „Album der Zeitgenossen“ von 1860 ist das erste großformatige Mappenwerk dieser Art, das uns bekannt ist. Es gehört zu der um 1860 einsetzenden Flut vornehmlich englischer und französischer Portraitalben berühmter Zeitgenossen, die in Gestalt biographischer Bildbände bis in unsere Gegenwart fort dauern. In jenen Photographien konnte das aufstrebende mittlere und kleine Bürgertum den Größen des öffentlichen Lebens *einmal ganz nahe sein*.

Der erste Abnehmerkreis der photographischen Portraits Nadars bestand aus den Mitgliedern jenes „intellektuellen Proletariats“, der sog. Bohème, die sich seit ca. 1840 in Paris herausgebildet hatte. Mitglieder dieser Bohème bekümmerten sich nicht um den äußeren Eindruck, den sie hervorriefen. Weder ein geschäftliches noch ein gesellschaftlich-repräsentatives Interesse lenkte Photograph und Photographierten. (Nicht anders, wenn auch unter je verschiedenen Umständen, war es bei Hill, Julia Margret Cameron oder Carjat). Die photographische Meisterschaft Nadars bestand in seiner Fähigkeit, das Gesicht des Menschen in den Brennpunkt zu rücken. Die neuen Qualitäten des photographischen Apparats wußte er vollendet zu nutzen, um das Eigenleben der Physiognomie des Portraitierten zu entdecken. Keine verkrampften Bewegungen des Körpers lenken davon ab. Der eindringlichen Konzentration auf die Sprache der Physiognomie entspricht die Wahl des Halbfiguren-Bildes. Die Kamera erscheint den Menschen wie auf den Leib gerückt. Seine besten Bilder schuf Nader, und von ihnen war hier die Rede, bevor die mit Erfindung der carte-de-visite-Photographie durch Disdéri 1854 einsetzende Industrialisierung der Photographie auch ihn erfaßte.

Die Beziehung zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Entwicklung werden auch hier wiederum deutlich. Die gesellschaftliche Aufgabe der Photographien Hanfstaengls besteht darin, das Repräsentationsbedürfnis der gehobenen Stände zu befriedigen, „Stand“ und „Stellung“ des Dargestellten nach außen zu dokumentieren. Waren die Lithos fast durchweg Halbfiguren- oder Brustbilder — eine Form, die wie Nadar bewies, ideal in die Portraitphotographie überführt und dort zu ungeahnter Intensität gebracht werden konnte — so sind die photographischen Portraits ausnahmslos „Kniestücke“. Vorhang und Säule, bis zum Überdruß wiederkehrende Requisiten aus der Bilderwelt van Dycks, sollen sich für den Adel des Portraitierten verbürgen. Doch an-

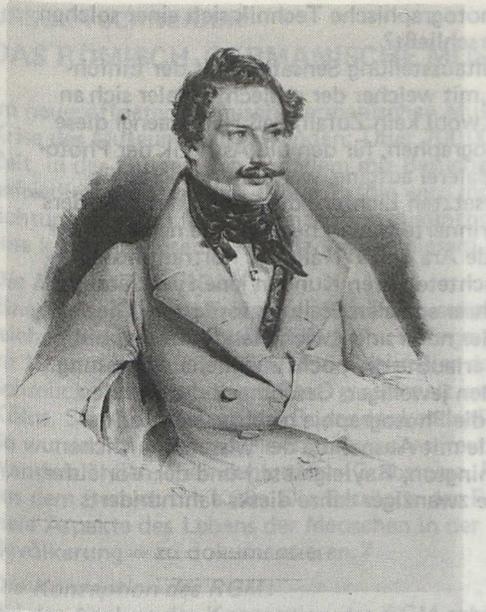


Abb. 1: Lithographie; Heinrich Ambras Eckert (1807-1840) Staatliche Graphische Sammlung München

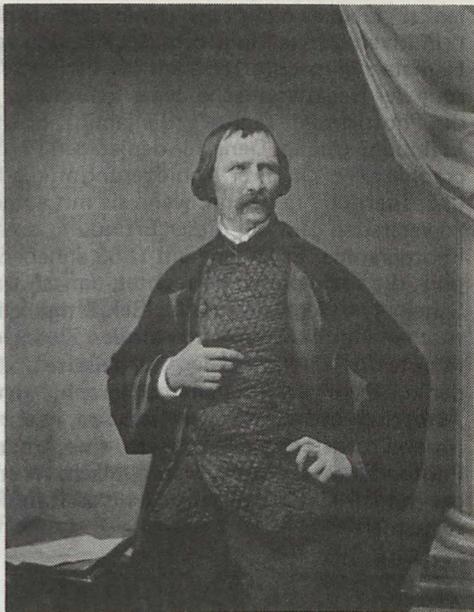


Abb. 2: Photographie; Wilhelm von Kaulbach (1805-1874)

ders als die Malerei läßt die naturgetreue Wiedergabe der Photographie die Unwirklichkeit, die Atelier-Künstlichkeit dieses Arrangements durchscheinen. Der photographische Teufel liegt im Detail. Die Menschen treten als Schauspieler ihres eigenen Ich auf. Der Gedanke an den Zuschauer, das Charakteristikum des schlechten Schauspielers, ist ihnen ins Gesicht geschrieben. Bezogen auf die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Technik sind viele der Photos Dokumente des Zusammenstoßes eines in der Portraitalmalerei über Jahrhunderte erprobten Repertoires der Gesten und Haltungen mit der völlig veränderten Situation des photographischen Apparats (Prinz Luitpold von Bayern, Franz von Kobell, Friedrich Wilhelm von Dönniges beispielsweise). Die große Pose, die steife Form gesellschaftlicher Repräsentation hat jedes persönlich-individuelle Element aus dem Bilde vertrieben. Schon das photographische Format (18x24 cm und 24x30 cm) ist die unausgesprochene Widerlegung dieser Posierung. Nur selten vermögen sich persönliche Würde und Individualität gegen die theatrale Inszenierung des Photographen zur Wehr zu setzen (Kaltenmoser, Bürkel, Seidl). Mancher der Dargestellten erscheint wie ein Opfer dieser Inszenierung (Jacob Grimm), einer Inszenierung, die sich der heimlichen Gefahren der neuen Darstellungstechnik nicht ganz bewußt ist: Carl Friedrich Phillip von Martius sitzt offen sichtlich auf einem zu hohen Kissen. Das, „was über die Photographie entscheidet“, so lautet das Urteil Walter Benjamins, „ist immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik“.

Unerquicklich erscheint ebenso das erklärende Beiwerk, das auf die Berufe der Dargestellten hinweisen soll. Warum wirken der Meißel in der Hand Christian Daniel Rauchs und das Werkstück in der des Leo von Klenze so störend? Ist es nur die Tatsache, daß solches Beiwerk den Blick des Beschauers von der dargestellten Person ab-

lenkt? Liegt es nicht auch daran, daß die photographische Technik sich einer solchen primitiven Darstellungsform der Allusion verschließt?

Hanfstaengl machte 1855 auf der Pariser Weltausstellung Sensation mit der Einführung der Negativretusche, jener Erfindung, „mit welcher der schlechte Maler sich an der Photographie rächte“ (Benjamin). Es ist wohl kein Zufall, daß Hanfstaengl diese Erfindung gelang. Denn für denjenigen Photographen, für den die Ästhetik der Photographie derart in ihrer Anbiederung an die Malerei aufging, war die Photographie „künstlerisch“ nur dann, wenn sie mit aufgesetzten Lichtern die „Hand des Künstlers“ zu verstehen gab. Mit dieser Erfindung, so erinnerte Nadar, begann eine neue Ära der Photographie. Es ist jene um 1860 anhebende Ära des Verfalls der Portraitphotographie, die soziologisch betrachtet, danach trachtete, ihren Kunden jenen verklärenden Schein zu liefern, den sie zur Bekräftigung ihrer sozialen Stellung forderten. Die Retusche räumte die Wahrheit als den Zwang der noch unentwickelten Photographie, räumte die getreue Wiedergabe beiseite und erlaubte die höchstmögliche Anpassung der zur Ware gewordenen Photographie an den jeweiligen Geschmack des Kunden. Ästhetisch betrachtet ist es jene Ära, in der die Photographie glaubte, sich vor der Malerei rechtfertigen zu müssen, eine Ära, die mit Ausnahme der wissenschaftlichen Photographie (Janssen, Marey, Mach, Worthington, Rayleigh etc.) und der Vorläufer der modernen Photoreportage bis weit in die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts fort dauerte.

ANMERKUNGEN

1 Es ist eigentlich unverständlich, warum die Gelegenheit nicht genutzt wurde, bei Hinzuziehung entsprechender Arbeiten etwa aus dem Agfa-Gevaert-Photomuseum in Leverkusen einen vollständigeren Überblick über das „Album der Zeitgenossen“ zu geben.

Die Ausstellung wird anschließend in der Berliner Akademie der Künste und im Metropolitan Museum von New York gezeigt.

2 Malerei nach Photographie. München 1970. Combattimento per un' immagine. Turin 1973

3 So lautet der Untertitel einer der wichtigsten dieser Ausstellungen. Medium Fotografie. Leverkusen 1973

4 Auch zur hier besprochenen Ausstellung erscheint eine Mappe mit 22 Faksimile-Reprints in einer Auflage von 150 – von Hanfstaengl-Urenkel Egon „signiert“ – zum Preis von DM 1250.-