Das photographische Porträt

Autor(en): **Finsler, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **30 (1943)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-24328

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vom Menschlichen beim Porträtieren

von Fritz Pauli

Wie oft werden von guten Malern langweilige Porträts gemalt! Denn auch ein gut gemaltes Bildnis, welches außerdem sehr ähnlich sein kann, beim Beschauer aber kein Interesse für den dargestellten Menschen zu wecken vermag, ist doch nur so etwas wie eine Nature morte humaine, nicht Stilleben und nicht Bildnis, nicht Fisch und nicht Fleisch. Es kommt mir so widersinnig vor wie ein Bühnenstück, in welchem die Akteure statt zu agieren wie im lebenden Bild an Ort treten müßten.

Im Porträt muß etwas von der Spannung sein, die immer dabei ist, wo sich zwei Menschen begegnen. Das Zwiegespräch mit dem Bildnis wird zwar nur einseitig vom Beschauer aus geführt, aber das attraktive kommt dabei doch vom Proträt her, wenn es vermag, einen Menschen in seiner Eigentümlichkeit «täuschend» in unser Blickfeld zu rücken. Und je weniger nun dabei auch noch der Eindruck entsteht, der Dargestellte sei «hergesessen», Modell gestanden, um so mehr steigert sich diese Wirkung auf den Beschauer. Dies ist die Spannung: daß wir unbemerkt dabei sind, vom andern unbeobachtet einen tiefen Blick in dessen Inneres tun können.

Auf ein sogenanntes Repräsentationsbild trifft dies alles wohl nicht zu. Denn dieses will imponieren, der Dargestellte will sich mit Malershilfe vom kleinen Erdenbürger distanzieren. Die vielen menschlichen Züge, die uns ins Vertrauen ziehen könnten, müssen verschwinden, damit das Gesamtbrio des Dargestellten in einem ganz prachtvollen Donner uns erschüttert. Aber der Darstellung solcher Götter ist die Geistesrichtung der Demokratien nicht förderlich gewesen; wo sie versucht wurde, wirkte sie leicht komisch, weil keine Persönlichkeiten.

Im Durchschnitt verlangen die Menschen in einem Bildnis sich so wiederzuerkennen, wie sie sich in einer Heiratsannonce empfehlen würden. Es brauchte viel Geduld für einen Maler, neben andern Fähigkeiten, diesen Wunschträumen gerecht zu werden. Hat nun ein Maler diese Geduld nicht, so empfiehlt es sich für ihn, sich die Modelle selber auszuwählen, sozusagen auf eigenes Risiko hin Bildnisse zu malen. Bei diesem Verfahren besteht auch die größere Möglichkeit, daß interessante Bilder entstehen. Denn diese Voraussetzung ist sehr wichtig: der Dargestellte braucht für das von ihm sehr wahrscheinlich mißbilligte Endresultat nicht auch noch zu bezahlen. Die dadurch geschaffene Atmosphäre von Zuneigung gegenüber dem Maler kommt dem Fortschritt der Arbeit sehr zugute.

Hier wird vermutlich nun die Frage gestellt, ob denn ein Bildnis erst dann auf gutem Wege sei, ein interessantes Porträt zu werden, wenn diesem gegenüber es dem Modell anfange unbehaglich zu werden. In den meisten Fällen darf diese Frage herzhaft bejaht werden.

Wenn ein Maler Stilleben, Landschaften oder Figurenbilder malt, um in allererster Linie sich malerische Probleme zu stellen und sie wenn möglich zu lösen, so sieht sich solch ein Maler beim Porträt vor eine ungewöhnliche Aufgabe gestellt. Er weiß, daß er sich bei dieser Arbeit nicht mehr nur ausschließlich der Wollust des Malens hingeben darf. Er verlangt von sich, daß seine Malerei einem Menschen ähnlich sehe, einem ganz bestimmten Menschen sogar, und daß dieser Mensch in seinem Gesamthabitus auch noch, wenn möglich, überzeugend zu charakterisieren sei. Ja, daß er dem Porträt sozusagen noch unter der Hand so etwas wie Vitamine beigebe, die das Bildnis als solches nicht nur am Leben erhalten, sondern es auch so recht des Lebens froh machen.

Seufzend lege ich hier die Feder beiseite. Ich weiß, daß das Gesagte nichts mit der Kunst des Bildermalens zu tun hat und nur schlicht von der menschlichen Seite des Porträtierens handelt.

Das photographische Porträt

von Hans Finsler

Eine kleine Aufnahme von einer Wanderung, Jahre zurück, wer weiß, wo der Film ist, ist vielleicht noch das einzige Dokument eines uns wertvollen Gesichts. Selbst von großen Namen aus einer Zeit, in der die Photographie längst die Aufgabe übernommen hatte, uns die Bildnisse zu konservieren, haben wir manchmal nichts oder nur ungenügendes an photographischen Berichten. Wir wissen nicht, welches die wirkliche Gestalt dieser Menschen war.

Wenn der Photograph Nadar es übernahm, uns die Porträts von Delacroix, Daumier, Courbet, Baudelaire und vielen andern zu übermitteln, so hat er allerdings getan, was Baudelaire dem Photographen überließ, als

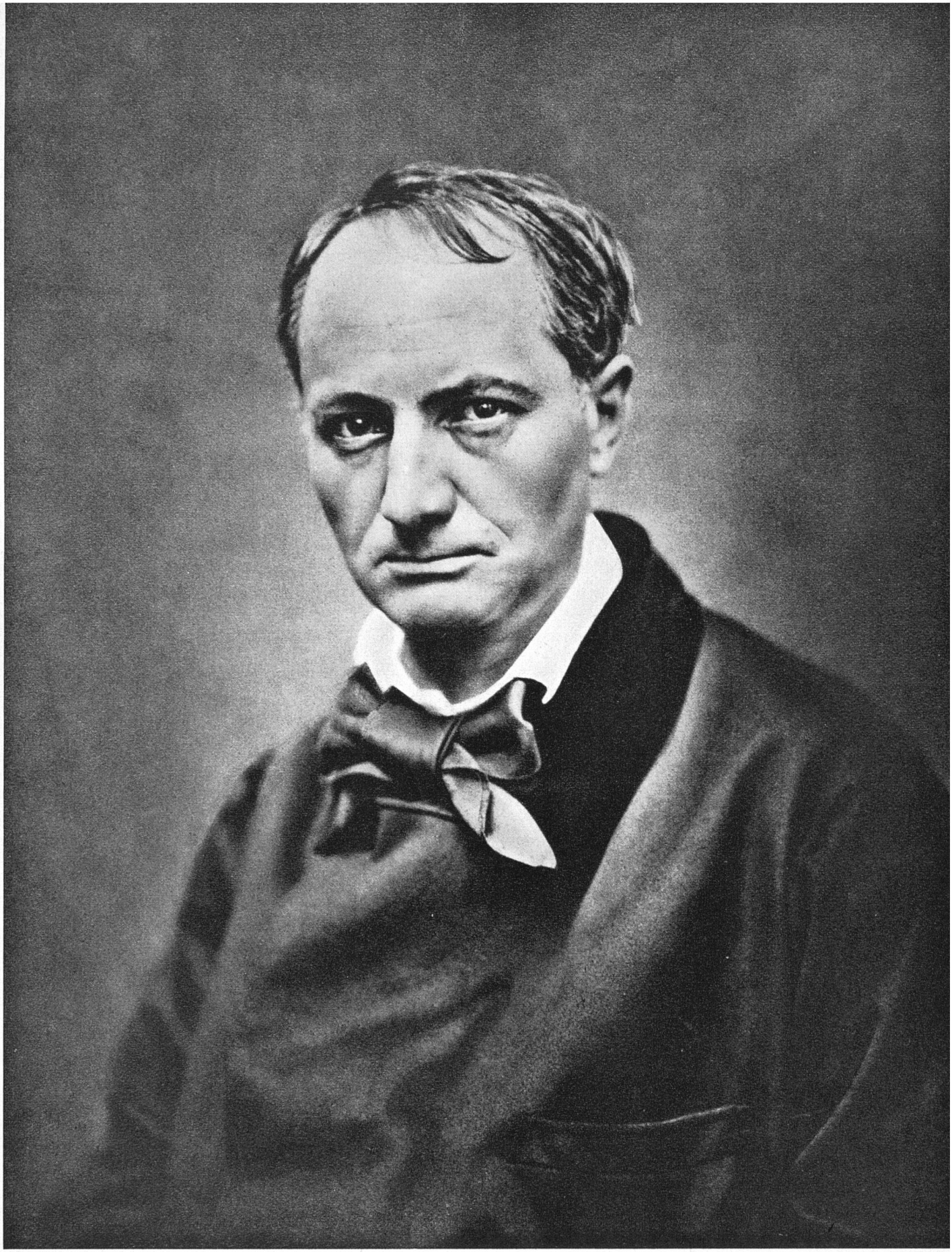

Photo Nadar

Charles Baudelai

demütiger Diener der Wissenschaften und Künste, gleich dem Drucker und dem Stenographen, zu erhalten, was er selbst nicht geschaffen hat. Aber Nadar hat mit diesem Bildnis seines skeptischen Kritikers ihm so demütig gedient, wie wenige es vermocht hätten. Erst diese Zeugnisse der Vergangenheit zeigen, was für ein unschätzbares Mittel uns durch die Photographie gegeben ist, das Bild des Menschen festzuhalten, eine Schicht, einen dünnen Film von ihm abzulösen, der doch alles enthalten kann, was unser Auge wahrzunehmen vermochte oder vermocht hätte.

Nie könnte die Malerei das gleiche geben wie die Photographie, der Baudelaire statt der Schöpfung das Geschaffene zuweist und von der er sagt, daß sie zum Verderben der Kunst würde, wenn sie einige ihrer Funktionen zu ergänzen sich erlaubte. Durch seine Schöpfung gibt der Maler sich selbst, seine Deutung der Form, seine eigene Definition des Sichtbaren, seine persönliche Analyse. Die Bilder von Degas, diesem Meister der Transformierung einer photographischen Wirklichkeit, enthalten die willkürlichen Aus- und Abschnitte des unterbrochenen Raums, die stehengebliebene Bewegung, die unbegründete Geste, das zufällige Umherstehen der Personen, alles Merkmale photographischer Momente. Für Degas, der selbst photographierte, ist diese photographische Welt ungeformter Stoff. Was wir bewundern, ist die Transformation, die Erkenntnis und die Gestaltung.

Der Photograph ist im Bild anonym, wenig stammt von ihm. Die Photographie kennt keine Handschrift, keine persönliche Technik, keine stilbildende Synthese der Details. Was sie gibt, ist ein Reflex der Natur. Es ist Baudelaire, seine Züge: Schädel, Mund, Falten, Augen, Kleid, was Nadar fixiert hat.

Der Maler hat gedeutet, die Schöpfung ist vollendet. Für uns bleibt, seine Schöpfung zu erfassen. Der Photograph läßt uns selbst zum Schöpfer werden. Er registriert die Erscheinung, präpariert das Objekt, stellt das Mikroskop und läßt uns versinken in alle Möglichkeiten der Betrachtung und eigenen Erkenntnis.

Es ist nicht die Aufgabe der Reproduktion, die die Photographie zum Diener und nicht zum Schöpfer macht. Der Drucker vermag nur Worte und Sätze, also bereits Geformtes festzuhalten. Das Objekt des Malers kann das gleiche sein wie das des Photographen, aber nicht des Druckers: die Natur, die der Photograph als Form entdeckt, der Maler zur Form gestaltet.

Wie verschieden ist der Gang zum Maler vom Gang zum Photographen. Die Wahl des Malers bedeutet ein Bekenntnis zum Künstler, die Wahl des Photographen ein Bekenntnis zu sich selbst. Wenn wir zum Maler gehen, kennen wir unsern Stil, unser Schicksal, unsern künftigen Namen und unsere Brüder. Der Maler zerlegt uns. Er baut aus uns in völliger Verwandlung ein Neues, ein Werk seiner Hand, das seinen Namen trägt und von seinem Wesen ist und das doch tiefe Wahrheit über uns enthalten kann. Nur durch diesen Verzicht auf uns selbst kann das Gleichnis entstehen, das dem Sinn des Begriffs « Bild » entspricht, als einer Deutung, einer vergleichenden Schöpfung.

Der Photograph kennt, streng genommen, kein Bild. Er gibt ein Abbild der Gestalt des Menschen, diesem Bild des inneren Lebens, das er zu erhalten, zu übertragen hat. Oft in wenigen Minuten soll er aus dem Reichtum der Gesten, aus dem Zufall und der Hemmung der Begegnung, aus dem ihm Unbekannten ein Bekanntes schaffen. Der Stoff ist kein Rohstoff zu beliebiger Verwendung, sein Objekt ist gestaltet. Wie in der Musik ist die Güte der Übertragung abhängig vom Erfassen und Verstehen des zu Übertragenden. Er hat gleichzeitig die Struktur zu erkennen und festzuhalten. Was er verwirklicht, soll ein Gleiches, kein Gleichnis, eine Kongruenz, keine Analogie sein.

Es braucht mehr Mut, sich photographieren, als sich malen zu lassen. Beim Photographen wird in der entscheidenden, oft so wenig beherrschten Sekunde uns die Maske vom Gesicht genommen. Das Wunschbild, das wir zu sein glauben und das wir auch dem Spiegel entnehmen, wird entschleiert. Wir sehen zum erstenmal uns selbst, unser eigenes Gesicht, uns so fremd, wie unsere gefilmten Bewegungen, unsere registrierte Stimme. Vielleicht sind wir enttäuscht. Statt eines Kunstwerks, auf das wir stolz sind, dem wir jede Übertreibung verzeihen, haben wir den Raub einer Illusion. Nicht der Maler signiert das Bild und übernimmt die Verantwortung, wir selbst haben die Unterschrift zu leisten.

Wir kennen uns nur durch den Spiegel. Nicht allein sehen wir uns seitenverkehrt, so daß Unausgeglichenheiten zwischen rechts und links, die wir an den gewohnten Stellen kaum beachten, an den entgegengesetzten Stellen in doppelter Übertreibung erscheinen, wir sehen uns nur innerhalb bestimmter Winkel und unter eigener Kontrolle und Zensur. Die photographische Aufnahme ist unabhängig und unveränderlich. Sie fügt sich nicht unserem zurechtweisenden Blick. Unsere Augen sind gewohnt, Geschriebenes und Gezeichnetes mit einer andern Objektivität zu beurteilen, als die vielfältig verwobenen, durch alle Sinne eindringenden Dinge der lebendigen Welt. Mit der gleichen, kühlen Beobachtung betrachten wir das photographische Bild, obwohl seine Sprache die Sprache des Lebendigen und nicht die Sprache der Zeichen und Begriffe ist.

Manche Photographen versuchen, dem Wunschbild, das an Zeichen der Kleidung, der Gesten, der Haltung zu erkennen ist, nachzuspüren und es durch geschickte Mittel zu verwirklichen. Nicht ganz mit Unrecht, denn hier, im Zusammenspiel zwischen Kleidung, Haltung und Form ist in der Tat eine tiefe Einheit vorhanden, die sichtbar und registrierbar ist. Was Degas vom Maler verlangt, Porträts in ihrer gewohnten und typischen Haltung zu machen, vor allem für ihre Mienen densel-

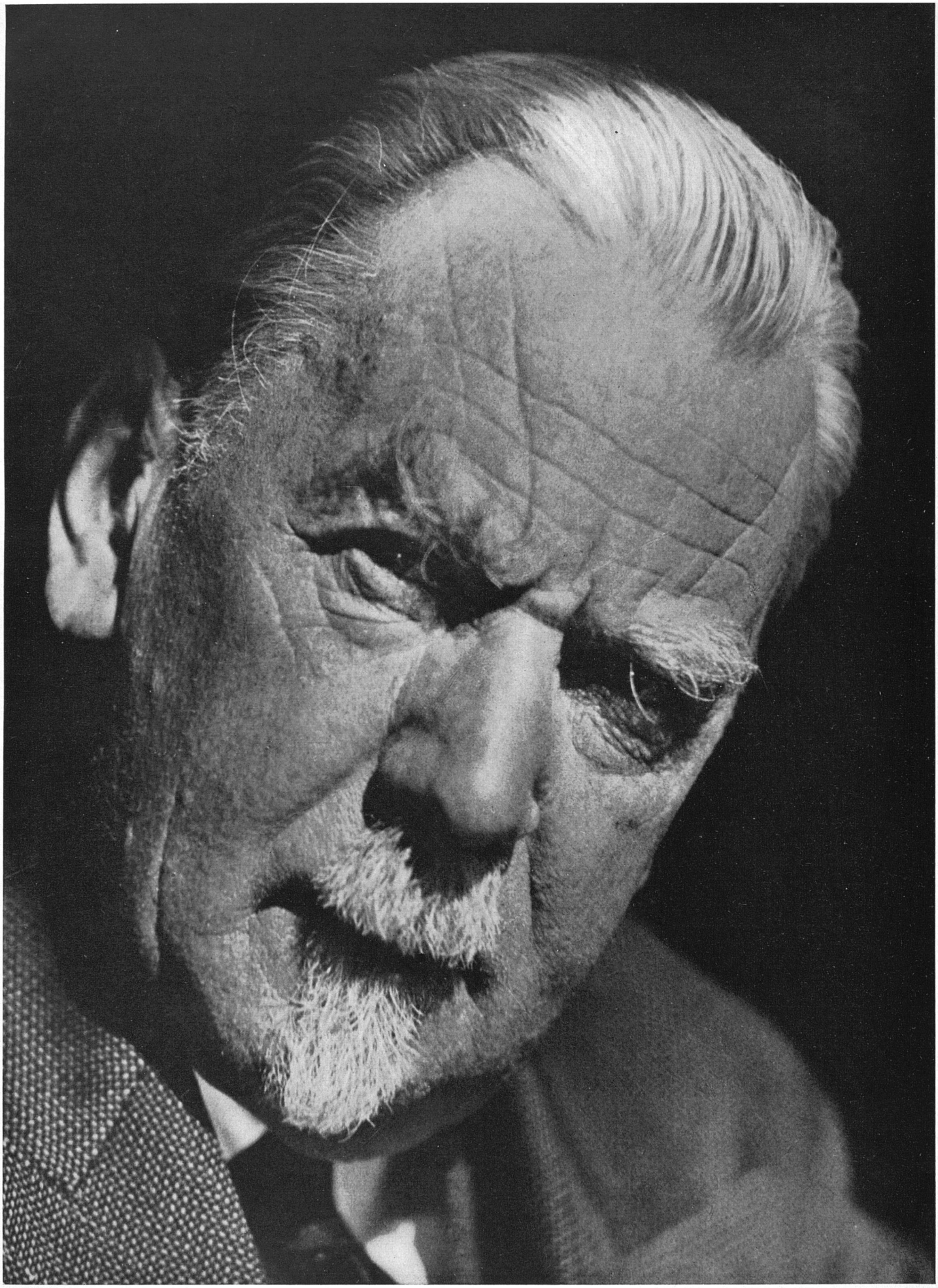

Photo Hans Staub

Prof. Heinrich Wölfflin

ben Ausdruck zu wählen, wie für ihren Körper, gilt ebenso für den Photographen. Die Haltung der Person, die Beziehungen und der Einfluß der Teile, die Modellierung und Betonung durch das Licht, sind bestimmende Faktoren für unsere Wahrnehmung. Auch die objektive Registrierung des photographischen Prozesses kann eine wertende Sichtung und Einsicht nicht entbehren.

Nicht nur unser eigenes Bild, auch das Bild anderer kann für uns von verblüffender Unähnlichkeit sein. Einer der Gründe liegt darin, daß der Momentverschluß in Bruchteilen von Sekunden einen Ausdruck festzuhalten vermag, den wir wegen des raschen Ablaufs nicht wahrnehmen können oder auch unbewußt übersehen. Unsere Reaktionsgeschwindigkeit und unser Auffassungsvermögen sind beschränkt. Zwischen den Eindrücken, die als typisch in unserer Vorstellung bleiben, gibt es Reihen transitorischer Momente, die uns entgehen. Es ist bekannt, welche Überraschung die Reihenaufnahmen laufender Pferde durch Muybridge bei den Malern hervorgerufen haben. Ausschnitte der Zeitlupe mögen aufschlußreich sein, sie entsprechen selten der Auswahl von Aspekten, unter denen wir einen Menschen kennen.

Welche Haltung typisch ist, ist schwer zu sagen. Der Photograph zeigt diese lebendige Schale als reine Plastik und entspannte Form, als unverbindlich freundliches Gesicht, als erschütternden Ausdruck der Leidenschaft und des Schicksals. Die Vielseitigkeit ist auch vieldeutig. Von einer Reihe von Aufnahmen findet der eine diese, der andere jene seiner Vorstellung, seinen Erinnerungen entsprechend. Wir sind erstaunt, wie sich die Bilder verändern, wenn wir den Menschen kennen lernen. Die Schale füllt sich.

Der Photograph prägt keinen Typus. Eine Zeichnung, eine Karikatur kann für immer unser Bild eines Menschen bestimmen. Wir sehen ihn mit den Augen des Malers. Die Linse ist unser eigenes Auge, eingespannt in die Sehachse des Photographen. Die Malerei gibt uns die Gesetze, die die Form bestimmen, die Photographie die gesetzmäßigen Formen selbst.

Photo und Handschrift sind die Identitätsbeweise unserer Zeit, abgelöste Formen, die durch unser Wesen bestimmt sind. Beide deuten nicht selbst, sind aber Material für die Deutung. Beiden stehen wir fremder gegenüber als unsere Mitmenschen. Vielleicht besteht ein Zusammenhang zwischen der Abneigung, Briefe zu schreiben und sich photographieren zu lassen, die Unterlagen der Analyse in fremde Hände zu geben. Die kalligraphische Zeit kannte die Kalotypie als Bezeichnung der Photographie. Die schöne Aufnahme entsprach der schönen Schrift. Man pflegte seine Erscheinung und liebte es, sein Bild zu verschenken, nicht selten eine Aufnahme in ganzer Figur.

Die ersten Jahrzehnte der Photographie sind ausgefüllt vom Porträt. Im Wandel von der zurückhaltend klaren Darbietung der Frühzeit über die selbstbewußten, repräsentativen Charaktere der klassischen Periode von Nadar bis zur Scheinatmosphäre des fin de siècle spiegeln sich die Veränderungen der Gesellschaft.

Die Jahrhundertwende bringt die Reform zu impressionistischer Natürlichkeit, zur Heim- und Freilichtaufnahme. Das Milieu, das allegorisch und ohne Anspruch auf Wirklichkeit den Menschen hervorhob, zieht ihn zurück in die Realität seines Alltags. Die Persönlichkeit verliert sich im Natürlichen, d. h. in der Geste des Zufalls und im Einfluß ihrer Umwelt. Die dominierende Stellung des geschlossenen Porträts wird erschüttert. Das Bildnis rückt aus dem Zentrum. Die Gebiete der Photographie erweitern und durchdringen sich.

Aus dieser Periode des Jugendstils entwickelt sich die Photographie unserer Tage. Die gestellte Bewegung wird zum entrissenen Moment, das persönliche Milieu zum zugehörigen Raum. In solchen Bruchstücken der Zeit und des Raums ist auch der Mensch ein Fragment. Der Kopf, oft selbst überschnitten, ist alleiniger Träger des Ausdrucks. Das Ganze ist außerhalb des Bereichs der Photographie, der Teil ist Spiegel des Lebendigen. Nur in der unbeeinflußten, unwillkürlichen Geste entsprechen sich Ausdruck und Form.

Gesamthafte Darstellungen, wie die Gruppe als Bild der Familie und der Freundschaft, die früher scheinbar spielend sich ergaben, sind heute schwierige Probleme. Man versucht, im Bildnis zu einer neuen Zusammenfassung zu kommen, aus der Vielfalt der körperlichen Erscheinung und dem Wechsel der Mienen grundlegende Phasen zu lösen, Figur und Milieu zur Klärung wieder heranzuziehen. Das durchschnittliche Porträt kommt gar zu häufig dem Wunsche anspruchsloser Naturen nach dem schmeichelnden Idealbild entgegen und ist weiten Kreisen fremd geworden. Wir haben wenige dokumentarische Aufnahmen der Köpfe und Gestalten unserer Zeit, die uns das Antlitz erhalten und die wir rückblickend um so höher werten, je treuer sie den Menschen geben. Sie setzen eine faßbare Einheit des Dargestellten und die begreifende Einsicht des Photographen voraus.

Der Photograph hat eine im Wesen andere Einstellung zur Natur als der Maler. Für ihn ist das Leben unmittelbare Wirklichkeit, in die er eindringt, die er aufzeigt. Seine Leidenschaft ist das Finden, das Ordnen und Festhalten. Sein Objekt ist das Sichtbare, Tastbare, Meßbare und Trennbare, sein Mittel der bewußte Schnitt durch den Ablauf einer noch ungedeuteten Zeit und den Inhalt eines noch unerklärten Raums. Was er gibt, ist bleibende Gegenwart.