



Beiträge der Tagung im
Germanischen Nationalmuseum
11.–12. Juni 2015

Tagung zur virtuellen Ausstellung
»Die Gesichter des Deutschen
Kunstarchivs«, freigeschaltet am
22. Oktober 2014

Die Tagung fand in Kooperation
mit der Akademie der Bildenden
Künste in Nürnberg statt

AKADEMIE DER
BILDENDEN
KÜNSTE
IN NÜRNBERG

DIE GESICHTER DER KUNST

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Inhalt

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 9 | <i>Lars Blunck, Birgit Jooss</i>
Die Gesichter der Kunst | 53 | <i>Rolf Sachsse</i>
Das Modell erfinden. Die fotografischen Künstler-
porträts von Johanna Schmitz-Fabri |
| 17 | <i>Walter Grasskamp</i>
Arbeit als Attribut. Schriftsteller – Künstler –
Kunstschriftsteller | 61 | <i>Verena Jendrus</i>
Freundschaftsbilder. Zur sozialen Interaktion
zwischen Künstler und Fotograf |
| 29 | <i>Lars Blunck</i>
Bilder im Konjunktiv. Zum fotografischen Topos
des Künstlers »bei der Arbeit« | 69 | <i>Birgit Jooss</i>
Seite an Seite. Künstler und ihre Frauen |
| 41 | <i>Burcu Dogramaci</i>
Neubeginn und Kontinuität. Fotografische
Atelierbesuche nach 1945 | 83 | <i>Steffen Siegel</i>
5,1 x 3,8 cm. An der Oberfläche des Fotoarchivs |
| | | 95 | Verzeichnis der Autorinnen und Autoren |

Arbeit als Attribut

Schriftsteller – Künstler – Kunstschriftsteller

Walter Grasskamp

ZUSAMMENFASSUNG

Porträtfotografien von Schriftstellern und Künstlern verzichten häufig auf die Einbeziehung charakterisierender Arbeitsgeräte und Gebrauchsmöbel. Das trifft selbst für August Sander zu, der seine Personen gerne mit typischem Handwerkszeug abbildete, sofern es sich nicht um Bürger handelte. Als solche erscheinen auch Künstler und Schriftsteller, wenn sie ohne ein Attribut ihres Handwerkes abgebildet werden. Dagegen ist für die Schnittmenge aus beiden Berufen, für Kunstschriftsteller und Kunsthistoriker, häufiger ein Einbezug des Schreibtisches als Attribut ihrer Arbeit zu beobachten.

ABSTRACT

Photographic portraits of writers and artists often refrain from featuring the tools and furniture with which their subjects characteristically work. This is even the case for August Sander, who liked to portray people with their tools of the trade, except for members of the middle classes. Thus while artists and writers also appear in his work, they are shown without the tools associated with their profession. On the other hand, in works portraying people who occupy the overlap between the two professions, art writers and art historians, it is more likely that a desk will be shown in the picture to denote the subject's occupation.

Bilder im Konjunktiv

Zum fotografischen Topos des Künstlers »bei der Arbeit«

Lars Blunck

ZUSAMMENFASSUNG

Eine Vielzahl von Fotografien im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum zeigt Künstler in einer »posierenden Haltung« (Roland Barthes), ganz so, als befänden sie sich bei der Arbeit. Solche Bilder entwerfen – auf je unterschiedliche Weise – eher ein Bild vom Künstler bei der Arbeit, als dass sie das künstlerische Schaffen unvermittelt abbilden würden. Es sind Bilder im Konjunktiv. In nahsichtigen Bildanalysen zeichnet der Beitrag verschiedene Inszenierungsleistungen von Künstlern nach, und geht dergestalt dem fotografischen Topos vom Künstler »bei der Arbeit« auf den Grund.

ABSTRACT

Many photographs in the Deutsches Kunstarchiv in the Germanisches Nationalmuseum show artists in the “process of posing” (Roland Barthes), exactly as if they were at work. Rather than a direct representation of artistic creation, these pictures construct individual images of artists at work. They are pictures in the subjunctive mood. Through detailed analyses of these images, the essay traces various modes of staging the artist, presenting a profound analysis of “the artist at work” as a photographic topos.

Neubeginn und Kontinuität

Fotografische Atelierbesuche nach 1945

Burcu Dogramaci

ZUSAMMENFASSUNG

Der Arbeitsraum des Künstlers ist nicht allein ein Ort, in dem Kunst entsteht, sondern auch ein Reflexionskosmos für die Produktion. In der fotografischen Perspektivierung äußern sich die Vorstellungen des Fotografen vom Künstler und seiner Arbeit. Ausgehend von einem Konvolut an Fotografien, die in den 1950er und 1960er Jahren deutsche Künstler bei der Arbeit zeigen, soll über die vielfältigen Bedeutungen der Atelierfotografie in einer Zeit künstlerischer, politischer und gesellschaftlicher Umbrüche nachgedacht werden.

ABSTRACT

The artist’s studio is not only a place where art is created. It also is a vast resource for reflection on the act of artistic production. Photographers express their ideas of artists and their art through their specific photographic perspectives. This essay takes as its starting point a file of photographs showing German artists at work in the 1950s and 1960s, using this to reflect on the manifold meanings of studio photography in times of artistic, political, and social upheaval.

Das Modell erfinden

Die fotografischen Künstlerporträts von Johanna Schmitz-Fabri

Rolf Sachsse

ZUSAMMENFASSUNG

Das Deutsche Kunstarchiv beherbergt ein größeres Konvolut von Künstlerporträts der Fotografin und Kunsthistorikerin Johanna Schmitz-Fabri. Zwischen 1950 und 1975 hat sie vor allem Reproduktionen von Kunstwerken für Kataloge und Monografien hergestellt, daneben aber auch journalistische Porträts der Künstler, für die sie arbeitete. Oftmals entstanden diese Bilder im Atelier, aber auch bei Zusammenreffen der Künstler anlässlich von Gruppenausstellungen. Ausgehend von einem Porträt des Malers Hann Trier werden die Eigenarten dieser fotografischen Bilder aufgezeigt.

ABSTRACT

The DKA houses a large number of artists' portraits created by photographer and art historian Johanna Schmitz-Fabri. Between 1950 and 1975, Schmitz-Fabri largely produced photographic reproductions of artworks for catalogues and monographs. However, she also created journalistic portraits of the artists for whom she worked. The portraits were mostly made in artists' studios, with some taken when artists met for group exhibitions. Taking as its starting point a portrait of painter Hann Trier, this essay analyses the particular characteristics of these photographic images.

Freundschaftsbilder

Zur sozialen Interaktion zwischen Künstler und Fotograf

Verena Jendrus

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag reflektiert die Begrifflichkeit »Freundschaftsbild« anhand von Fotografien und untersucht am Beispiel von Aufnahmen der Brüder Theodor und Jacob Hilsdorf das Einzelporträt auf den Aussagegehalt über die Beziehung von Fotograf und Porträtiertem. Trotz formaler Anhaltspunkte ist das fotografische Freundesbildnis von anderen Kriterien bestimmt als die Vorbilder aus der Romantik. Der Authentizität des Porträtierten kommt ein gesteigerter Stellenwert zu und das Benennen einer Beziehung dient zur Kontextualisierung und Aufwertung der Fotografie.

ABSTRACT

The article examines photographs to reflect upon the concept of the "friendship picture". Using the example of pictures taken by the brothers Theodor and Jacob Hilsdorf, it explores the individual portrait's ability to reveal something about the relationship between the photographer and the sitter. Despite sharing some formal features, the photographic portrait of a friend is governed by different criteria to those of its forerunners from the Romantic period. More value is accorded to the authenticity of the portrait's subject, while explicit references to the relationship serve towards contextualizing and raising the value of the photograph.

Seite an Seite

Künstler und ihre Frauen

Birgit Jooss

ZUSAMMENFASSUNG

Mit Blick auf Fotografien, die in den Nachlässen bedeutender Künstler im Deutschen Kunstarchiv verwahrt werden, untersucht dieser Beitrag die Rolle der Künstler-Frauen beziehungsweise -Witwen. Im Gegensatz zu Künstlerpaaren, bei denen die Frauen sich gegen die meist erfolgreicheren Männer behaupten müssen, treten die nicht kreativ arbeitenden Frauen erst gar nicht in Erscheinung. Sie widmen sich aber häufig mit Hingabe der Vermarktung des Werkes sowie der kunsthistorischen Einordnung ihrer Männer. In dieser bislang wenig untersuchten Rolle trugen sie maßgeblich zur Entwicklung der Kunstgeschichte bei.

ABSTRACT

Looking at photographs from major artists' estates held at the Deutsches Kunstarchiv, this article examines the role played by the wives and widows of artists. In contrast to artist couples, where women are required to assert themselves against the looming backdrop of their (typically more successful) husbands, wives who are not creatively active usually do not even appear. However, they often dedicate their energies wholeheartedly to marketing their husbands' work and establishing its place in the art historical canon. Occupying a role that has until now received little scholarly attention, these women make an important contribution to the development of art history.

5,1 x 3,8 cm

An der Oberfläche des Fotoarchivs

Steffen Siegel

ZUSAMMENFASSUNG

Archive sind Orte der Erinnerungsarbeit. Ihre wesentliche Funktion ist es, einen Korpus von Dokumenten in latenter Präsenz zu halten. Dennoch bewirken sie, willentlich oder nicht, oft gerade das Gegenteil: In der Vielzahl der Archivalien drohen einzelne Dokumente zu verschwinden. Können Bildarchive auf dieses Problem eine Antwort geben? In welcher Form verändern sich die Ökonomien des Suchens und Findens, wenn wir uns einem Bildarchiv in Form einer elektronischen Datenbank zuwenden? Dieser Artikel versucht eine Antwort zu geben, indem er sich einer einzigen Fotografie zuwendet: einem vermeintlich besonders unscheinbaren Passbild aus den Beständen des Deutschen Kunstarchivs.

ABSTRACT

Archives are sites of memory work. Their essential function is to maintain a body of documents in latent presence. However, they often bring about the opposite, intentionally or not: in many archives, individual documents are at serious risk of disappearance. Can picture archives provide an answer to this problem? How do economies of search and retrieval change when we address a picture archive taking the form of an electronic database? This article tries to answer the question by examining a single photograph: an apparently insignificant passport photo in the holdings of the Deutsches Kunstarchiv.

Die Gesichter der Kunst

Lars Blunck und Birgit Jooss

Die Kunst hat viele Gesichter. Zumindest wenn man unter Kunst nicht allein Artefakte oder ein Gemenge künstlerischer Objekte versteht, sondern Kunst als ein soziales System begreift, als ein Feld mit ganz unterschiedlichen Akteuren. An prominentester Stelle natürlich diejenigen, die herstellen, schaffen, schöpfen, was wir dann landläufig Kunst nennen: die unzähligen Künstlerinnen und Künstler, die Fotografinnen und Fotografen, Malerinnen und Maler, Architektinnen und Architekten, Bildhauerinnen und Bildhauer, Grafikerinnen und Grafiker und so fort; aber auch die vielen anderen Akteure innerhalb der Kunst: die Angehörigen der Kunstschaffenden, die Publizisten und Verleger, Kunstsammler und -händler, Museumsdirektoren, Kunsthistoriker und weitere. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts sind diese Personen – und darunter natürlich vor allem bildende Künstlerinnen und Künstler – immer wieder fotografiert worden, sei es nahsichtig im Porträt, sei es repräsentativ im jeweiligen Tätigkeitsumfeld, sei es im Gruppen- und Freundschaftsbild, gesellig bei Festen und Feiern, in privater Atmosphäre oder situativ an den institutionellen Orten der Kunst.

Die Vielfalt des fotografischen Blicks auf den Künstler und auf Personen aus dem Bereich der bildenden Kunst, zugleich aber auch die Vielgestaltigkeit der jeweiligen Selbstrepräsentation dokumentiert sich in den umfangreichen Beständen des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Es ist das größte Archiv für schriftliche Vor- und Nachlässe im Bereich der bildenden Kunst im deutschsprachigen Raum, mit Schwerpunkt in der klassischen Moderne, aber auch mit Sammlungskonvoluten aus dem 19. Jahrhundert und zunehmend ebensolchen aus der Nachkriegszeit und der jüngeren Vergangenheit. Das Archivgut konzentriert sich auf schriftliche Zeugnisse wie etwa persönliche Dokumente, Korrespondenzen und Unterlagen zum künstlerischen beziehungsweise beruflichen Leben der genannten Personenkreise. Es reicht vom Bildhauer Adolf Abel (1902–1945) bis zum Erfinder und Künstler Konrad Zuse

(1910–1995), von der Vor-Kaiserzeit, etwa in Person des Museumsgründers Hans Philipp Werner Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872), bis zur Gegenwart – genannt sei stellvertretend der Vorlass des Berliner Künstlers Johannes Grützke (geb. 1937). Doch besteht das Archivgut nicht ausschließlich aus Schriftstücken, es umfasst auch Bildmaterial. So finden sich unter den Sammlungsbeständen einige Tausend Porträtfotografien, die uns die »Gesichter der Kunst« – im oben genannten Sinne – anschaulich näher zu bringen vermögen. Wer sich einen Überblick über dieses unendlich reiche fotografische Material verschafft, vor dessen Augen entfaltet sich ein veritables Panorama der Kunstwelt der letzten anderthalb Jahrhunderte.

»DigiPortA – Digitales Porträtarchiv« und »Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs«

Diese Porträtfotos sind in einem großen Projekt zwischen 2012 und 2015 erschlossen, digitalisiert und der Forschung sowie der interessierten Öffentlichkeit im Rahmen der Forschungsdatenbank »DigiPortA – Digitales Porträtarchiv« zugänglich gemacht worden (Abb. 1).¹ Neun Archive der Leibniz-Gemeinschaft hatten sich unter der Federführung des Archivs des Deutschen Museums zusammengeschlossen und trugen mit insgesamt 33.000 Porträts zum Projekt bei. Die Idee dazu war im Rahmen des Arbeitskreises der Archive der Leibniz-Gemeinschaft entstanden. Sie folgte dem Wunsch, die zahlreichen, qualitativ hochwertigen Porträtbilder, die sich in den verschiedenen Archiven befinden und bis dato zumeist unbefriedigend erschlossen und somit für die Forschung nur unzulänglich wahrnehmbar waren, besser über das Internet zugänglich zu machen.²

Das Deutsche Kunstarchiv steuerte insgesamt über 4.000 Porträts bei. Der Begriff des »Porträts« wurde dabei sehr weit gefasst, denn nicht nur das konventionelle Bildnis, sondern auch der soziokulturelle Kontext der Dargestellten stand im Fokus des Interesses. Neben namhaften Künstlern



Abb. 1 DigiPorta – Digitales Porträtarchiv, Startseite der Forschungsdatenbank

wie Franz Marc (1880–1916), Otto Dix (1891–1969) und Lovis Corinth (1858–1925) oder Kunstwissenschaftlern wie Wilhelm Worringer (1881–1965) und Hans Kauffmann (1896–1983) kamen dabei auch überraschend viele weniger bekannte Gesichter der Kunstwelt zum Vorschein. Zahlreiche private Schnappschüsse von Amateuren standen neben Aufnahmen von Berufsfotografen, etwa von Jacob Hilsdorf (1872–1916), Hugo Erfurth (1874–1948) oder Stefan Moses (geb. 1928). Carte-de-Visite-Bilder, Kabinettformate und Passbilder reihten sich neben zahlreiche Laienfotos aus dem familiären Umfeld. Einzelaufnahmen standen neben Doppel- oder Gruppenaufnahmen. Die zeitliche Spanne der Bilder erstreckte sich von circa 1870 bis in die 1990er Jahre hinein. Das technische Spektrum reichte von Albumin- und Kollodiumpapierabzügen, Silbergelatineabzügen bis hin zu Cibachromen und C-Prints, vertreten waren aber auch druckgrafisch reproduzierte Fotografien in Form von Heliogravüren und Lichtdrucken. Vereinzelt fanden sich sogar Salzpapierabzüge und Ferrotypen.

Nach der ersten Begeisterung über das massenhaft zur Verfügung stehende Bildmaterial folgte im Deutschen Kunstarchiv bald der Wunsch nach Struktur und Gruppierungen, nach thematischer Herangehensweise, nach Fokussierung auf die sogenannten Bestandsbildnerinnen und Bestandsbildner. So wurde unter dem Titel »Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs« ein Folgeprojekt initiiert, das im Oktober 2014 als virtuelle Ausstellung mit 460 ausgewählten Aufnahmen im Internet freigeschaltet wurde (Abb. 2).³ Eine thematische Gliederung bot Orientierung, die sowohl die private als auch die berufliche Situation der Dargestellten und damit die Vielfalt der im Deutschen Kunstarchiv verwahrten Fotografien widerspiegelte. Ausgehend von den Motiven wurden neben den konventionellen Einzelporträts elf weitere Themengruppen gebildet: »Im Privaten«, »Am Schreibtisch«, »Familienbilder«, »Paare«, »Akademie und Lehre«, »Im Atelier«, »Ausstellungen«, »Freundschaftsbilder«, »Feste und Geselligkeit«, »Im Freien und auf Reisen« sowie »Im Krieg«.



Abb. 2 Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs, Startseite der virtuellen Ausstellung

»Die Gesichter der Kunst«

In enger Anbindung an die virtuelle Ausstellung wollen die vorliegenden Tagungsbeiträge zentrale Aspekte dieser außergewöhnlichen, lange Zeit eher verborgen gebliebenen porträtfotografischen Sammlungsbestände des Deutschen Kunstarchivs schlaglichtartig, das heißt selektiv und doch exemplarisch beleuchten. Sie gehen zurück auf die gleichnamige Tagung, die im Juni 2015 im Germanischen Nationalmuseum stattfand. Diese war als Begleitveranstaltung zur virtuellen Ausstellung »Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs« konzipiert und hatte zum Ziel, die Thematik wissenschaftlich zu vertiefen. In Kooperation mit der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg und der Deutschen

Gesellschaft für Photographie konnten ausgewiesene Fachleute als Beiträger gewonnen werden. Einzige Bedingung war, dass sie sich mit den Fotografien des Deutschen Kunstarchivs auseinandersetzen. Da zu Beginn der Vorbereitungszeit weder die Forschungsdatenbank »DigiPortA« noch die virtuelle Ausstellung freigeschaltet waren, wurde eine eigene Arbeitsdatenbank mit über 1.000 Digitalisaten für die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler eingerichtet. So heterogen der vorgegebene Bildfundus war, so divers waren die Themenvorschläge, die die ganze Bandbreite der wissenschaftlichen Aufarbeitung zeigten.

Die Publikation der Tagungsergebnisse fällt in eine Zeit, in der ein gestiegenes Interesse am Thema Gesicht zu verzeichnen

Milieu-Stenografie

Wie die nach links hin ergänzte Wand in der Fotografie des Arbeitslosen ist die Wiese auf dem Bild der sogenannten Jungbauern eine Milieu-Stenografie, ebenso wie der unbefestigte Weg, den Richard Powers sogar für durchnässt und matschig hält.¹⁸ In beiden Fällen sieht man jedenfalls, wie der Hintergrund eines Porträts dessen soziologischer Verortung eine höhere Plausibilität stiften kann, wofür wir also auch die Landschaft als Milieu zu betrachten haben. Wie der Wald dem Bild eines Försters, wie ein Lastwagen dem eines Truckers Plausibilität verleiht, wirkt hier ein Feldweg vor einer Wiese als augenscheinliches berufliches Attribut, dem aber nicht immer zu trauen ist, weil – wenn überhaupt – die Industriekulisse des Bergwerks der passende Fond gewesen wäre.

Schon früh hatte sich in die euphorischen Wiederentdeckung und Rezeption des nach wie vor faszinierenden Fotoworks von August Sander auch Kritik an dem ständischen Gesellschaftsbild geäußert, in das er seine Protagonisten wie in ein Herbarium presste – an der geradezu zünftigen Ordnung, mit der er eine sich rapide entdifferenzierende und dynamische Moderne romantisierte. Man hätte darin freilich auch eine Parodie auf eine der schwärzesten Thesen von Karl Marx (1818–1883) sehen können, der zufolge das Sein das Bewusstsein bestimmt. Aber in diesem Fall ist es eher das falsche Bewusstsein des Fotografen, der von der Mission eines ständischen Gesellschaftsbildes so durchdrungen war, dass er sich hier zusammenbog, was dokumentarisch auseinanderfiel, und, wie man nun annehmen muss, vielleicht nicht nur hier.

Selten hat man jedenfalls den Gegensatz zwischen der Modernität eines neuen Mediums und der Abgestandenheit der Botschaft, für die es genutzt wird, so klar vor Augen, wie in Sanders Atlas der Menschentypen, und es wundert am meisten, dass gerade Walter Benjamin (1892–1940) diesen Ansatz nicht nur durchgehen ließ, sondern sogar begeistert feierte. Schon ihm hätte auffallen müssen, wie das Thema der Industriearbeit in Sanders »Antlitz der Zeit« ausgespart bleibt – und auch ausgespart bleiben musste, weil er dazu tiefer in das Milieu hätten gehen müssen, als er offensichtlich zu tun bereit war. Stattdessen deklarierte er Personen als Jungbauern, die sich in Wahrheit im Umfeld der Industrialisierung bewegten.

Und so empfiehlt sich vielleicht generell ein gewisses Misstrauen nicht nur gegenüber den Milieubeigaben der Porträtfotografie, sondern auch gegenüber den Bildunterschriften hinsichtlich ihrer Wahrheitstreue sowie der Diskriminierung, wie sie zum Beispiel in der Unterzeile »Winkeladvokat« zu erkennen ist. Während die Kunstwissenschaft inzwischen große Skepsis gegenüber allen Textangaben entwickelt, ja

geradezu herangezüchtet hat, die Gemälde und Plastiken begleiten, wie etwa die Angaben zu Urhebern, Produktionsdaten oder Provenienzen, ist die Bildwissenschaft gegenüber den Medienbildern oft noch zu vertrauensselig. Im Gegensatz zur klassischen Kunstgeschichte, in der Freundschaften von Lehrstuhlinhabern an Datierungsunterschieden eines mittelalterlichen Kruzifixes von nur wenigen Jahren zerberechen konnten, erreicht die Bildwissenschaft ihr Gegenstand eben schon verführerisch präpariert. Bekam man in den Gründungsjahren der Kunstgeschichte die Werke oft mit nur wenigen Angaben zur Klassifikation in die Hände, so kommen die Medienbilder immer schon mit einer suggestiven Ausstattung von Bildunterschrift und anderen Legenden – daher mein Akzent auf dem philologischen Anteil der Bildwissenschaft, in welcher die Textkritik sozusagen zur Kontextkritik des Bildes wird.

Und es stellt sich – wie bei der Malereigeschichte – auch die Frage danach, was Auftragsfotografien waren und welche Sander aus eigenem Antrieb gemacht hat, etwa, um sein Sozialpanorama abzurunden, und viele andere Fragen mehr, die man in der Kunstgeschichte ständig stellt, in der Mediengeschichte aber zu selten. Eine Absicht meines Textes ist daher eine methodische, nämlich Misstrauen zu säen: Misstrauen gegen Bildunterschriften, Misstrauen gegenüber der Aussagekraft des Milieus über die darin vorgestellte Person, Misstrauen gegenüber der Aussagekraft der dargestellten Person über das sichtbare Milieu; Misstrauen auch über Autorenschaft und Autorenlegenden, über sich selbst fortschreibende Datierungen und Verortungen. Man muss das regelrecht üben, weil wir von den Medien verwöhnt sind, aber die Entwöhnung ist, wie man sieht, nicht unangebracht.

Ohne Attribut

Was die Schriftsteller anging, so folgte auch Sander der Tendenz zur attributlosen Darstellung, wie viele seiner Fotografien belegen. Das ist hier besonders auffällig, weil er ansonsten nicht mit Attributen sparte. Wie die Vertreter der bürgerlichen und großbürgerlichen Berufe erscheinen auch die Schriftsteller als Bürger ohne kennzeichnendes Werkzeug. Bevorzugt werden sie auf einem Stuhl sitzend fotografiert, als würde hier noch das archaische Privileg mittelalterlicher Herrschaftsstatik nachklingen. Hatte Édouard Manet (1832–1883) seinen Schriftstellerfreund Émile Zola (1840–1902) ganz selbstverständlich am Schreibtisch porträtiert und Gustave Courbet (1819–1877) seinen Freund Charles Baudelaire (1821–1867) ebenso selbstverständlich lesend, wie er sich selbst in seinem berühmten Atelierbild malend darstellte,

so bleiben bei Sander der Arbeitsplatz und die Attribute des Schriftstellers ausgespart.

Das gilt überraschenderweise auch für viele Aufnahmen bildender Künstler, denn nur sehr selten staffierte Sander sie mit den Attributen ihres Berufes aus. Auf den zwölf für die Rubrik »Der Architekt und Baukünstler« des Mappenwerks vorgesehenen Fotografien hält nur einer eine Papierrolle in der Hand, von den sieben für die Rubrik »Der Bildhauer« vorgesehenen Männern steht nur einer im Kittel vor einer Tonfigur, von den neunzehn Malern nur einer vor der Staffelei. Alle anderen wirken ebenso bürgerlich kostümiert wie die Vertreter von Industrie und Politik.¹⁹ Auch die zwölf Komponisten erscheinen ohne Handwerkszeug, wogegen auf acht von fünfzehn Aufnahmen der Abteilung »Der reproduzierende Musiker« die Instrumente oder andere Arbeitsmittel wie etwa ein Partiturbuch zu sehen sind.²⁰

In den Fotografien der Maler und Bildhauer ist Sanders Zurückhaltung hinsichtlich der Instrumente und Milieus allerdings ungewöhnlich, denn in der Darstellung und Selbstdarstellung von Künstlern ist ansonsten das bürgerliche Sitzstück und das elegante Standporträt mindestens ebenso häufig zu finden wie die Aufnahme im Atelier, im Arbeitskittel und mit dem typischen Handwerkszeug. Als Schnittmenge beider ikonografischen Traditionen gibt es noch den Künstler, der wie ein gut gekleideter Besucher in der Wohnung oder dem Atelier vor seinen Werken steht.

Dieses Mischungsverhältnis lässt sich auch in einem Buch studieren, das Helmut Klewan einem anderen Schwerpunkt seiner Sammeltätigkeit gewidmet hat. Es zeigt 201 Künstlerporträts aus der Hand des Fotografen Franz Hubmann (1914–2007).²¹ Der 1914 geborene Hubmann war ein angesehener und einflussreicher Fotograf seiner Generation, der 1954 zusammen mit Karl Pawek (1906–1983) das damals trendsetzende Magazin »magnum – die zeitschrift für das moderne Leben« gegründet und bis zu ihrer Einstellung im Jahr 1964 geleitet hatte. Vor allem in den 1950er und 1960er Jahren fotografierte er viele Künstler in ihren Pariser Ateliers, oft während des Malens oder vor fertigen Werken. Auch in einem aktuelleren Fall, bei den Künstlerporträts von Benjamin Katz (geb. 1939), sind alle drei Varianten zu finden.²² Als vierte und neuere Variante ist inzwischen der gesellschaftliche Auftritt des Malers als Society-Star hinzugekommen. Doch spielt, wie man dem Katalog der Ausstellung »Mythos Atelier« ablesen kann, die 2012 in der Staatsgalerie Stuttgart Beispiele »Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman« zeigte, der Arbeitsplatz in der Darstellung und Selbstdarstellung des Künstlers eine weitaus höhere Rolle als in der des Dichters und Schriftstellers.

Kunstschriftsteller

Erstaunlicherweise zeigen auch viele Fotografien in der virtuellen Ausstellung »Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs« Künstlerporträts ohne die einschlägigen Geräte, Räume, Berufskleider und Positionen.²³ Auch hier findet man überwiegend den Künstler als Bürger. Die ikonografische Überraschung der Auswahl liegt woanders, nämlich in der Darstellung der Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. Bei ihnen ist ihr geistiger Arbeitsplatz so häufig zu sehen, dass »Am Schreibtisch« als eigene Kategorie der Erschließung des Bildbestandes gewählt wurde: »Personen, die sich an ihren Schreibtischen zeigen, sind zumeist Kunsthistoriker. Manche von ihnen haben den Schreibtisch gegen eine Wand gestellt, die in der Regel voll mit Anschauungsobjekten ist. Hans Mackowsky (1871–1938), Leiter der Gemädegalerie der Berliner Museen, dreht sich freundlich zum Fotografen, ohne dabei seine schreibende Hand vom Papier zu erheben. Ebenso wenden sich Max Lehrs (1855–1938) oder Ludwig Gutbier (1873–1951), der an seinem modernen Schreibtisch von Henry van de Velde (1863–1957) sitzt, um. Georg Kauffmann (1925–2010) sieht mit einem leicht abwesenden Blick zum Fotografen auf, als ob dieser ihn bei seiner Lektüre störe. Andere Kunsthistoriker haben hinter ihrem Schreibtisch Platz genommen, sodass sie sich nicht umdrehen müssen. Richard Graul (1862–1944) ist versunken in der Betrachtung einer Kleinplastik, während Wilhelm Niemeyer (1874–1960), der hinter seinem monumentalen Schreibtisch regelrecht verschwindet, aufmerksam zum Fotografen blickt. Hans Kauffmann (1896–1983) scheint nur kurz von seiner Arbeit aufzusehen, sein Stift ist gezückt, um weiterhin aus der Kunstchronik zu exzerpieren.«²⁴ (Abb. 5–9).

Während man darüber streiten kann, ob es nicht einfach nur ein Tisch ist, an dem der Kunsthistoriker Richard Graul um 1890 vor einer geschlossenen Grafikmappe sitzt, eine kleine Figur prüfend in der Hand wägt und sich offenbar seiner Kunstsammlung widmet (Abb. 7), ist nicht erkennbar, ob sich Georg Kauffmann um 1960 zu Hause oder in einem Institut der Universität am Arbeitstisch porträtieren ließ (Abb. 6). Es sind auch nicht nur Kunsthistoriker, die in dieser Rubrik gezeigt werden, denn auch die Puppenmacherin Käthe Kruse (1883–1968) sitzt um 1960 als Unternehmerin eher geschäftsmäßig vor ihren Unterlagen,²⁵ während der Galerist Ludwig Gutbier um 1905 sinnend vor einem schönen Jugendstil-Schreibtisch posierte (Abb. 5).

Umgekehrt haben sich viele Kunsthistoriker natürlich auch andernorts fotografieren lassen. Cornelius Gurlitt (1850–1938) wurde mit einem Blatt Papier in Händen um 1909 vermutlich in einem professionellen Studio abgelichtet (Abb. 10),



Abb. 5 Ludwig Gutbier am Schreibtisch, um 1905, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Blatt 10,3 x 14,5 cm, Motiv 10 x 14,1 cm. DKA, NL Arnold/Gutbier, Galerie, I, B-6 a (0022)



Abb. 7 Richard Graul am Schreibtisch, Frankfurt am Main, um 1890, Albuminpapierabzug auf Papier, Blatt 17,1 x 23,2 cm, Motiv 16,3 x 22,4 cm. DKA, NL Graul, Richard, 1 (0010)



Abb. 6 Georg Kauffmann am Schreibtisch, Köln, um 1960, Silbergelatineabzug auf Karton, Blatt 14,7 x 10,4 cm, Motiv 13,2 x 9,8 cm. DKA, NL Kauffmann, Georg, 26, 2 (0061)



Abb. 8 Wilhelm Niemeyer hinter seinem Schreibtisch, Hamburg, um 1930, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Blatt 6,8 x 4,1 cm, Motiv 5,6 x 3,7 cm. DKA, NL Niemeyer, Wilhelm, I, A-3 a (0016)



Abb. 9 Hans Kauffmann am Schreibtisch, Fritz Eschen, Berlin, 1957, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 23,5 x 18,2 cm. DKA, NL Kauffmann, Hans, 41, 4 (0021)

Sie hat eben einen guten Geschmack und kann nichts schlechtes machen.«²¹ Vom Dezember 1909 bis zum Sommer 1910 zogen Karl, Stina und ihre Schwester Amalie gemeinsam nach Paris, um dort Kunstunterricht zu nehmen. Arnold selbst sprach kaum Französisch, sodass die beiden jungen, gut ausgebildeten und pragmatisch agierenden Frauen die notwendigen Organisationen übernahmen und ihn beim Start ins Künstlerdasein unterstützten: »Die Stina und ihre Schwester – wir wohnen in einem Hause. Wir essen immer zusammen, wenn wir nicht gerade in der Stadt verstreut sind. Die beiden Damen sprechen sehr gut französisch. Sie opfern sich direkt für mich auf – besorgen mir dies und jenes – sind immer lustig und verstehen das Leben und die Menschen hier.«²² Tragischerweise fiel Stina später in eine lebenslängliche, schwere Depression, nachdem ihr erster Sohn im Oktober 1914 durch einen Unfall gestorben war. Das hier präsentierte Foto zeigt die beiden im Jahr ihrer Hochzeit 1911 (Abb. 5). Sie sitzen gemeinsam am Kaffeetisch, und Stina blickt liebevoll und bewundernd zu ihrem Mann. Diese vertraute Nähe ist einer späteren Aufnahme, die ebenfalls im Deutschen Kunstarchiv verwahrt wird, gänzlich abhandengekommen.²³

Bei Maria (1876–1955) und Franz Marc (1880–1916) findet sich eine ähnliche Konstellation. Maria stammte aus gutbürgerlichen Berliner Verhältnissen. Hervorragend in Berlin und München zur Malerin ausgebildet nahm sie sich dennoch zugunsten ihres Mannes Franz in ihrem eigenen künstlerischen

Schaffen zurück und war hauptsächlich im privaten Umfeld und nur in geringem Umfang kreativ tätig. Stattdessen half sie ihrem Mann, wo sie nur konnte, übernahm die Redaktionsarbeit für den »Almanach« des Blauen Reiters und sorgte für den Haushalt. Auf den Ehebildnissen erscheint sie immer etwas gebeugt und missmutig, während ihr gutaussehender Mann aufrecht, selbstbewusst und gut gelaunt an ihrer Seite zu sehen ist (Abb. 6). Auch sie wurde – wie Charlotte Berendt-Corinth – nach dem frühen Tod von Franz Marc zur aufopferungsvollen Witwe, die sich intensiv für seinen Nachruhm einsetzte.

Aufnahmen einer glücklichen Ehe

Der Architekt Richard Riemerschmid (1868–1957) hatte eine ausgebildete Schauspielerin geheiratet, über die so gut wie nichts in Erfahrung zu bringen ist. Selbst in dem ausführlichen und gut recherchierten Katalog von Winfried Nerdinger, der 1982 erschien, also im Todesjahr der letzten Tochter von Riemerschmid, die noch zu familiären Verhältnissen hätte Auskunft geben können, heißt es lediglich in der Biographie: »Heirat mit der Schauspielerin Ida Hofmann [1873–1963]«. ²⁴ Auffällig bei den im Nachlass erhaltenen Fotografien ist die durchgängig erkennbare Zärtlichkeit und Wärme zwischen den beiden. Das beginnt bereits bei einer frühen, hochformatigen Aufnahme, die wohl um die Jahrhundertwende entstanden ist. Die beiden stehen dicht zusammen und einander zugewandt vor einem Vorhang. Richard Riemerschmid hält mit seiner Linken die rechte Hand seiner



Abb. 6 Maria und Franz Marc am gedeckten Tisch, Lengries, 1908, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 14,9 x 10,3 cm. DKA, NL Marc, Franz, I,A-1 (0076)



Abb. 5 Anne-Dora und Karl Arnold beim Kaffeetrinken, München, um 1911, Albuminpapierabzug auf Verdex, 12,1 x 17,2 cm. DKA, NL Arnold, Karl, I,A-14 c (0082)



Abb. 7 Ida und Richard Riemerschmid beim Teetrinken, Köln, um 1927, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 4,7 x 6,3 cm. DKA, NL Riemerschmid, Richard, I,A-1 (0091)

Frau. Sie berühren sich mit ihren Wangen und schmiegen sich aneinander – eine ungewöhnliche Pose für ein Bild, das vermutlich bei einem professionellen Fotografen im Studio aufgenommen wurde.²⁵ Auch in höherem Alter schien sich die ungemein enge, von tiefer Innigkeit geprägte Beziehung fortzusetzen. Die hier reproduzierte Aufnahme zeigt das Paar in fortgeschrittenem Alter beim Teetrinken. Liebevoll hat er seinen Arm um seine Frau gelegt, die sich ihrerseits leicht zu ihm beugt und freudig in die Kamera lächelt (Abb. 7). Bei der Betrachtung der privaten Fotografien entsteht eine große Sympathie für Riemerschmid als Menschen, sodass sich die Frage stellt, ob die wissenschaftliche Beschäftigung mit einem Künstler beeinflusst wird, wenn seine Familien-, beziehungsweise Eheverhältnisse publik werden. Denkt man nicht bei Riemerschmid an einen zielstrebig agierenden, kulturpolitisch aktiven, beruflich sehr erfolgreichen Mann, dem man vermutlich ein strengeres Gesicht und Auftreten zuordnen würde? Verändert der Blick auf einen sanften Ehemann und liebenden Familienvater auch den Blick auf den Künstler?

Partnerinnen ohne künstlerische Ambitionen

Neben den Künstlerpaaren existieren im Deutschen Kunstarchiv natürlich zahlreiche Aufnahmen von Künstlern und ihren künstlerisch nicht aktiven Frauen. Auch sie standen vielfach hinter ihren Männern zurück und kümmerten sich – wie so viele andere Frauen in anderen Ehen auch – um den Haushalt und die Kindererziehung. Zusätzlich führten sie nicht selten das »Büro« ihrer Männer, legten ihnen die Akten ab, machten die Buchhaltung, unterstützten die Verkaufsaktivitäten, führten ihre Werkverzeichnisse und trugen somit bereits zu Lebzeiten, vor allem aber auch posthum zum Ruhm ihrer Männer bei. Sie nahmen essenziell am Schaffen der Künstler teil, auch wenn sie im Hintergrund blieben. Sie wirkten als Modell, Muse, Hausfrau, Gastgeberin, Mutter, Sekretärin, Pflegerin, Ausstellungsorganisatorin, Nachlassverwalterin oder Herausgeberin. Extrem drückte dies Hannelore Ditz, die Lebensgefährtin von Arnulf Rainer, aus: »Seit etwa zwanzig Jahren bin ich, neben dem Job als »Chauffeurin«, »Krankenschwester« und »Hausmeisterin« unserer Wohn- und Arbeitsstätten, fast ausschließlich mit der Organisation der Ausstellungen und Buchprojekte beschäftigt. [...] Wir versuchen außerdem, wann immer Zeit bleibt, möglichst viele Werke zu dokumentieren und das umfangreiche Archiv aufzuarbeiten.«²⁶ Das Prinzip der Unterordnung unter die Bedürfnisse und Anforderungen des im Vordergrund stehenden männlichen Künstlers war vorherrschend: »Wenn wir zusammen sind, bin ich für ihn [Arnulf Rainer] da, nicht für ihn als Person, sondern als Unterstützung für seine Arbeit, das erwartet er auch.«²⁷ Die

Frauen blieben der Geschichtsschreibung konsequent verborgen – trotz ihrer nicht selten wertvollen Verdienste, die sie für ihre Männer und ihr Werk leisteten. Im Extremfall waren sie es, die ihr gemeinsames Leben finanzierten. Der Kölner Künstler Gerd Baukhage (1911–1998) etwa, dessen Nachlass im Deutschen Kunstarchiv verwahrt wird, arbeitete ohne finanziellen Druck, während seine Frau Maria Baukhage-Solbach, eine renommierte Ärztin, das Geld verdiente. In diesem Fall wurde nicht einmal eine Fotografie von ihr dem Nachlass beigelegt. Das Resultat der »vergessenen Frauen« lässt sich anhand der virtuellen Ausstellung »Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs« ablesen: ihre Biografien mussten bestenfalls auf Geburts- und Sterbeorte beziehungsweise -jahre reduziert werden, da von ihnen nichts weiter bekannt war. Für die Kunstgeschichtsschreibung unsichtbar bleibt ihr essenzieller finanzieller, organisatorischer oder sozialer Beitrag zum Werk ihrer Männer. Die Figur des einsamen Künstler-Genies, das alles aus sich selbst heraus erschafft, ist somit auch in dieser Hinsicht zu überdenken.

Die Ehefrau als Aktmodell

Die Frau des Malers Conrad Felixmüller (1897–1977), Londa von Berg (1896–1979), war sicherlich inspirierende Partnerin für ihn. Sie stand ihrem Mann vielfach Modell, wovon zahlreiche Gemälde zeugen. Betitelt sind sie häufig mit »Selbstbildnis mit Frau«. Das bewusste Verschweigen der Frauennamen bei der Titelvergabe war bei vielen Künstlern seiner Generation gang und gäbe. Es gipfelte in Darstellungen von selbstbewussten Frauen, die lediglich mit »Gattin von ...« benannt wurden, die nach ihrem energischen Auftritt zu urteilen aber sicherlich mehr als nur »Gattin von ...« waren.²⁸ Im Falle von Felixmüllers gemalten Doppelporträts fällt auf, dass sich Londa oft an ihren aufrechten Mann anschmiegt.²⁹ 1932 entstand das stark inszenierte Foto, bei dem Londa ihrem Mann Aktmodell stand (Abb. 8). Sie ist gänzlich entblößt von hinten zu sehen, wobei sie den Kopf zu ihrem Mann dreht, sodass ihr Gesicht im Profil nach rechts erkennbar wird. Er – im Gegensatz zu ihr bekleidet – kommt von rechts entschlossenen Schrittes mit der Palette in der Hand ins Bild und ist somit im Profil nach links gezeigt: Sie nackt und verletzlich, er heroisch und selbstbewusst; sie das Objekt seiner Tätigkeit, er der entschlossen Schaffende. Um eine solche Aufnahme von einem Dritten machen zu lassen – vielleicht handelt es sich ja auch um ein Selbstauslöserbild –, muss große Vertrautheit zwischen den Ehepartnern geherrscht haben.



Abb. 8 Londa und Conrad Felixmüller, 1932, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, 17,4 x 8,7 cm. Aus Felixmüllers Fotoalbum, DKA, NL Felixmüller, Conrad, I,A-10 (0097)