



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Fotografische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck

Schmoll, Josef A.

Essen, 1969

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37524](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37524)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth:

**Lenbach, Stuck und die Rolle der fotografischen Bildnisstudie.
Fotografie und Malerei. Zur doppelten Moral der normativen
Ästhetik des 19. Jahrhunderts.**

In:

Fotografische Bildnisstudien von Lenbach und Stuck.
Ausstellung in Zusammenarbeit mit J. A. Schmoll gen.
Eisenwerth. Museum Folkwang Essen, 16. Januar 1969 bis
16. Februar 1969. Hrsg. von Otto Steinert. Essen 1969, o.S.;

Lenbach, Stuck und die Rolle der fotografischen Bildnisstudie

Fotografie und Malerei. Zur doppelten Moral der normativen Ästhetik des 19. Jahrhunderts

Seitdem es eine praktikable Fotografie gibt, bedienten sich ihrer die Maler und Zeichner. Besonders für Bildnisse erwies sich das neue technische Verfahren als nützliche Hilfe. Einer der ersten, die das neue Bildverfahren mit gespannter Aufmerksamkeit auf seine Verwendbarkeit für die Malerei prüften, war kein geringerer als Eugène Delacroix. Und zu den ersten Zeugnissen seiner Versuche nach kleinformatigen Daguerreotypen zu zeichnen, sind Skizzen zu rechnen, die ihn selbst darstellen. Sie sind nach Vorlagen entstanden, die seine Vettern, die Gebrüder Riesener, 1842 vom nach schwerer Krankheit genesenden Künstler mit der Kamera aufgenommen hatten. Sogleich wird das Nachzeichnen nicht zur sklavischen Kopie, sondern Umsetzung, wobei sich Delacroix allerdings bemühte, den besonderen Effekten des Lichtbildes mit seinen weichen flächenhaften Übergängen in den zarten Valeurs der spiegelnden Silberplatten ein wenig zu entsprechen, im Gegensatz zu seinem sonst so charakteristischen zeichnerischen Stil, wie ihn Kurt Badt analysiert hat. Neben dem Bildnis sind es später, nach 1852, als es auch in Frankreich die Papierverfahren für die Fotokopie gab, Figuren und Akte, die Delacroix nach z. T. von ihm selbst in Pose gesetzten Fotomodellen gemalt hat, wie die sitzende Odaliske. Auch Courbet benutzte bewiesenermaßen fotografische Vorlagen für mehrere seiner Porträtmalereien und Aktdarstellungen, von Edgar Degas, Edouard Manet und Paul Cézanne zu schweigen, und es wächst mit zunehmender Kenntnis des Materials die Überzeugung, daß fast alle bedeutenden Künstler, nicht nur die kleineren Meister wie D. O. Hill, Charles Nègre, Dutillier u. a., die z. T. durch ihre Fotografien später berühmter wurden als durch ihre Malerei, das mechanische Bildverfahren der Kameraaufnahme nicht nur kannten und gelegentlich heranzogen, sondern regelrecht als ein legitimes Hilfs- und Studienmittel benutzten. Die Faszination, ja Suggestion, die von den immer vollkommener ausgeführten Fotografien ausging, ist für die Künstler des Realismus, aller naturalistischen Richtungen einschließlich des Impressionismus bis zu Max Slevogt (für den H. J. Imiela in seiner Monographie 1968 Beispiele veröffentlicht) leicht einzusehen. Aber auch die Maler, die sich vom Naturalismus lösten, wie Toulouse-Lautrec, Edvard Munch und Pablo Picasso haben es nicht verschmäht, fotografische Vorlagen zu Rate zu ziehen. Für Munch ist diese Tatsache bisher verborgen geblieben, doch legte mir kürzlich freundlicherweise Gösta Svenaeus (Lund) entsprechende Dokumente vor. Und mit der neuen Sachlichkeit, dem magischen Realismus, dem Surrealismus zog auch die Fotografie als ganz bewußt aufgenommenes formales Bildmittel wieder unverhüllt in die malerische Darstellung ein, sei es als Stimulanz, als Kontrastwert, als Collageelement oder ganz allgemein als optisches Muster. In den Strömungen der Gegenwartskunst vom sublimierten Surrealismus bis zur Pop Art ist das Fotografische nun überhaupt ein integrierender Bestandteil des Optischen, so daß man von einem wahren „Fotografismus“ in der Malerei und Graphik der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts sprechen kann. Daher können wir die Frage der Wechselbeziehungen zwischen Fotografie und Malerei in der Vergangenheit auch wieder viel unbefangener diskutieren. Die derzeitige Ausstellung will dazu einen Beitrag leisten. Das Problem war verstellt durch die doppelte Moral der im 19. und noch weithin im 20. Jahrhundert herrschenden normativen Ästhetik des Idealismus und Klassizismus und anderer Spielarten vorgefaßter kunsttheoretischer Ansichten, die der Meinung anhängen, daß Zeichnung und Malerei nur in „freihändiger“ Ausführung künstlerische Weihen erringen könne. Der Bereich technisch-mechanischer Hilfsmittel lag außerhalb der Bezirke „hoher Kunst“. So erschien Goethe

das Zeichnen nach dem Bilde auf der Glasscheibe (Mattscheibe) der Camera obscura, dem Vorgängergerät des Fotoapparates, als suspekt und künstlerisch fragwürdig. Er legte Äußerungen seiner Kritik Philipp Hackert in den Mund (im Rahmen seiner posthumen Ehrung des Malers der klassischen Landschaften Italiens), jenem Hackert, dem gerade die nachfolgende Romantikergeneration ankreidete, daß er zu ungenial und zu cameramäßig gemalt habe . . . Die damalige Diskussion um die Benutzung der Camera obscura, die seit dem 17. Jahrhundert ein probates Hilfsgerät der Maler war (nachgewiesenermaßen benutzten sie Vermeer van Delft, Canaletto, Bellotto, Guardi und Reynolds, um nur einige markante Namen zu nennen), gleicht in allen Grundzügen jenen Streitgesprächen, die nach 1839 um die Nutzbarmachung oder Verwerfung der Fotografie durch die Malerei geführt wurden. Bezeichnenderweise trat Delacroix der neuen Erfindung ganz unvoreingenommen entgegen, prüfte sie und versuchte, sie sich und anderen nutzbar zu machen, indem er sogar ausdrücklich das Studienzeichnen nach fotografischen Vorlagen in dem mit Ingres, Hyppolite Flandrin und anderen Malerkollegen im Auftrag der Regierung ausgearbeiteten Entwurf zur Reform des Kunstunterrichts an den höheren Schulen Frankreichs von 1853 empfahl. Schwächere Künstler, wie Delaroche, fühlten sich dagegen durch das neue Bildverfahren in eine hoffnungslose Konkurrenz gedrängt und prophezeiten das Ende der Malerei: „La peinture est morte!“ rief Delaroche, als er von der Sitzung der beiden Akademien der Wissenschaften und der Künste 1839 in Paris, auf der die Erfindung von Niépce-Daguerre durch Arago verkündet und erklärt worden war, zurückkehrte. Zwischen diesen Positionen Delacroix' und Delaroches gegenüber der Fotografie bezog Dominique Ingres, der große Spätklassizist, inoffiziell seine bezeichnende Stellung, als er zu Schülern, die ihm Proben der Daguerreotypie zeigten, bemerkte: „Wer von uns könnte diese zarte Genauigkeit erreichen (cette délicatesse dans le modèle). Was für eine wunderbare Sache ist doch die Fotografie . . ., aber, man darf es nicht laut sagen.“

Man darf es nicht laut sagen! Als ob sich ein Künstler nicht zur fotografischen Technik bekennen dürfte, weil dies den Grundsätzen der klassizistischen Ästhetik widersprach. Dabei hat Ingres vermutlich ebenso neugierig das umwälzende Bildverfahren studiert wie Delacroix und sich davon zweifellos auch inspirieren lassen. Ingres Ausspruch über die Fotografie enthüllt sich als ein Zeugnis ersten Ranges, weil er von einem der führenden Künstler stammt, seine staunende Bewunderung für die neue technische Erfindung mit quasi schlechtem Gewissen und zugleich das offizielle akademische Tabu bekundet. Darin dokumentiert sich die doppelte Moral der normativen Ästhetik des 19. Jahrhunderts in Bezug auf das Phänomen Fotografie ganz krass. Sie sollte bis tief in das 20. Jahrhundert hinein fortwirken. Die meisten Maler, die sich der Fotografie in irgend einer Weise bedienten, verhehlten dies und verwischten die Spuren. Daher ist es ein so mühsames Unterfangen, Nachweise zu erbringen. Oft waren es nach dem Tode von bedeutenden Künstlern die Witwen oder die Kinder und Erben, die das entsprechende Material an Fotografien (an Negativen, Kopien, Vergrößerungen, Umzeichnungen etc.) vernichteten in dem Glauben, diese Dokumente könnten den Ruhm der Verstorbenen schmälern. Und noch heute kann man das hämische „Ah-ha“ hören, mit dem sensationshungrig der Blick hinter die Kulissen geworfen wird, bei dem sich das Genie als kleiner Kopist nach Fotografien entpuppt. Nun, einem solchen Zweck dient die vorliegende Ausstellung nicht. Sie will im Gegenteil an ausgewählten Beispielen erläutern, welcher Art die Technik, die Auswertung, der Umgang mit dem fotografischen Material in den Händen zweier Maler war, die in ihrer Zeit hohes Ansehen genossen, – um daran auch das Grundsätzliche klarzulegen. Denn was durch glückliche Nachlaßumstände und Funde nunmehr eingehender für die Bildnismalerei von Lenbach und Stuck nachgewiesen werden kann, muß auch für eine sehr viel größere Schar von Malern des 19. und 20. Jahrhunderts als selbstverständlich angenommen werden. Daß die Quellen darüber schweigen, besagt nichts. Die Gründe liegen im ästhetischen Vorurteil der Zeit. Nicht nur Naturalisten und Realisten, wie Theodor Rousseau, Millet und Gustave Courbet, bedienten sich der Fotografie und nicht nur schwächere Maler, wie David

Octavius Hill (dessen Verhältnis zum Fotografen Adamson die Ausstellung von Otto Steinert im Essener Folkwang-Museum des Jahres 1963 darlegte), sondern, wie wir erwähnten, selbst Delacroix, Manet, Degas und Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Vuillard und Roussel, Picasso und Max Ernst. Über den künstlerischen Rang eines Malers besagt das Faktum der Zuhilfenahme von oder der Anregung durch fotografische Vorlagen also überhaupt nichts. Die Maler der Zeit nach 1839 stehen nämlich einfach in der Nachfolge der Künstler der Renaissance- und Barockepoche, die sich des Velums (eines Rahmens mit einem Koordinatennetz aus gespannten Fäden) und des Glastafelapparates und schließlich der transportablen Camera obscura (bereits seit dem 17. Jahrhundert mit Spiegelreflexeinrichtung für ein seitenrichtiges Mattscheibenprojektionsbild!) bedienten. Solange ein Interesse daran besteht, die Welt der sichtbaren Objekte im Rahmen künstlerischer Darstellungen abzubilden, wird die Fotografie als Dokumentationshilfe und Inspirator ihre Rolle für Malerei und Graphik spielen.

Franz von Lenbach

Lenbach wurde 1836 in Schrobenhausen/Obb. geboren und lernte zunächst bei seinem Vater, einem aus einer nordtiroler Familie stammenden Maurer- und Baumeister, der sich in Schrobenhausen niedergelassen hatte. Vom elften bis zum vierzehnten Lebensjahr besuchte Franz Lenbach die Gewerbeschule in Landshut, war dann bei seinem Vater als Gehilfe und bald als Maurergeselle tätig, begann aber aus freien Stücken als Sechzehnjähriger zu malen (1852). Nach dem Tode des strengen, dem künstlerischen Berufswunsch des Sohnes abgeneigten Vaters – im gleichen Jahre – nahm der Junge, unterstützt von der Stiefmutter, Malunterricht an der Polytechnischen Schule in Augsburg, kehrte aber bald nach Schrobenhausen zurück und schloß sich im Nachbardorf Aresing dem älteren Freunde und Maler, Sohn eines Maurers, Hofner an. Zwei Monate war er in München im Atelier des badischen Hofmalers Gräfle, einem Schüler Winterhalters, den Lenbach als „sehr geschickten Mann nach französischer Manier“ schildert, bei dem er manches gelernt habe, bei dem es ihn aber auch nicht hielt. 1857 nahm ihn Piloty in sein berühmtes Atelier in München auf und mit ihm zog er auf seine erste Studienreise nach Italien 1858/59, noch mit der Pferdepост wie zu Goethes Zeiten. Einige Zeit ließen sich die beiden in Rom nieder, wo Lenbach seine erste, dann in München Aufsehen erregende Komposition malte, den Titusbogen mit durchziehenden Campagnahirten in scharfer Morgensonne, ein Werk des „packendsten Naturalismus“ (Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Nördlingen 1879, II, S. 115).

1860 wurde Lenbach zugleich mit dem älteren Arnold Böcklin und dem Berliner Bildhauer Reinhold Begas als Lehrer an die Kunstakademie Weimar berufen. Von Böcklin erhielt er viele Anregungen, vor allem koloristischer Art, „andererseits aber machte er mich irre in meiner Auffassung vom Bildnis.“ „Es handelte sich nämlich um den Kampf des symbolischen, generellen Bildnisses mit dem individuellen, ein Kampf, der in der Brust des jüngeren Künstlers durch den Einfluß des ihm an Erfahrung weit überlegenen älteren Böcklin entzündet wurde.“ „Ich blieb nur anderthalb Jahre in Weimar. Die Erkenntnis, daß ich selber erst lernen statt lehren müsse, trieb mich fort . . .“ (Wyl, Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen. Stuttgart 1904, S. 40/41 und S. 45). Lenbach, der aus Freude an der Sache und zum Selbststudium immer wieder ältere Meister wie Rubens, Tizian, van Dyck usw. kopiert hatte, erhielt 1863 den Auftrag des Barons Adolf Friedrich von Schack, in Italien und Spanien Meisterwerke älterer Schulen für seine Sammlung zu kopieren. Diese Tätigkeit schloß mit einer gemeinsamen Reise Schacks mit Lenbach und dessen Schüler Ernst von Liphart 1867 nach Südspanien und Tanger ab. Zurückgekehrt, widmete sich Lenbach fast ausschließlich der Porträtmalerei, nachdem er mit zwei Bildnissen auf der Pariser Ausstellung des Jahres 1867 einen größeren Erfolg errungen hatte. In steiler Bahn stieg sein Ruf als

Porträtist, der ab 1870 vom Hochadel Europas gesucht wurde, aber auch in Künstlerkreisen größtes Ansehen genoß. Paul Heyse förderte ihn ebenso wie der alternde Moritz von Schwind, der ihm einen ertragreichen Aufenthalt in Wien vermittelte (1871 und 1872 bis 75), wo er im gleichen Hause wie Makart wohnte. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Bildnisse aus der Familie der Berliner Hohenzollern, des Grafen Moltke, von Richard Wagner und Gottfried Semper. Mit Makart unternahm er von Wien aus eine Reise nach Ägypten (1875/76), 1878 begegnete er erstmals Bismarck in Kissingen, dann in Gastein. Ab 1879 entstand die große Reihe der Bismarck-Bildnisse, die Lenbachs Namen weltberühmt machten. Mit dem Kanzler entwickelte sich eine herzliche Freundschaft, ganz unbelastet von künstlerischen Fragen und Eitelkeiten, da Bismarck nach Lenbachs eigenen Worten, ansich gar kein Interesse daran fand, porträtiert zu werden. Überschüttet mit Aufträgen, griff Lenbach zur fotografischen Hilfe. Sein malerischer Bildnisstil war seit 1867/68 weitgehend entwickelt. Neu daran war das Dunkel, aus dem er Antlitz und Hände und einige Details aufleuchten ließ, das im übrigen aber alle sonstigen räumlichen und kostümlichen Angaben verschluckte oder in Dämmerlicht tauchte. Diese Methode hatte er angesichts der großen Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts von Tizian, Rubens, van Dyck, Rembrandt und Velasquez, die er sehr eingehend studiert hatte, entwickelt. Wann er mit Fotografien zu arbeiten begann, ist noch nicht genau ermittelt. In der gegenwärtigen Ausstellung vertritt das Bildnis Papst Leo XIII., das um 1885 in Rom entstand, das erste Zeugnis dieser Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Maler. Da sich auf einigen Negativen der Firmenname des Münchner Berufsfotografen Karl (Carl) Hahn findet, jedenfalls bei späteren Aufnahmen, z. B. Bismarcks, darf generell angenommen werden, daß Lenbach einen Fachmann mit der Durchführung der Studienaufnahmen beauftragte. Es scheint seine Gewohnheit gewesen zu sein, dem Fotografen genaue Angaben zu machen, aus welchem Blickwinkel und bei welcher Pose des Modells die einzelnen Kamerabilder belichtet werden sollten. Er scheint den Zufall dabei weitgehend ausgeschaltet zu haben. Während der Ausführung des Fotografen unterhielt sich Lenbach mit den Modellen und skizzierte sie und machte sich vor allem auch Farbnotizen. Auffällig ist die große Zahl von Einzelaufnahmen, die Lenbach ausführen ließ, um ein möglichst umfassendes Studienmaterial für die Atelieraufarbeitung des Porträtauftrags zu besitzen. Unter den etwa 6500 erhaltenen Glasnegativen des Lenbach-Nachlasses im Münchner Lenbachhaus (Städtische Galerie) befinden sich z. B. 112 Einzelaufnahmen von Moltke und ca. 120 von Bismarck. Und wir müssen damit rechnen, daß im Laufe der Zeit erhebliche Verluste an Glasnegativen eingetreten sind, also keineswegs alles an fotografischen Unterlagen erhalten ist, was Lenbach etwa zwischen 1875 und 1904 hat aufnehmen lassen. Das Negativ-Archiv des Lenbachhauses soll demnächst systematisch kopiert und ausgewertet werden, da es nicht nur für die Frage der Wechselbeziehungen zwischen Fotografie und Malerei in einem Sonderfall eine überraschend reichsprudelnde Quelle bildet, sondern auch wegen der zahlreichen in Studienaufnahmen festgehaltenen bedeutenden Persönlichkeiten ein zeitgeschichtliches Material von erheblichem Dokumentarwert darstellt. Die in dieser Ausstellung vorgeführten Proben geben nur eine ganz enge Auswahl. Sie vermitteln aber bereits die Bedeutung der Sammlung, die bisher noch nicht richtig zum Sprechen gebracht worden ist.

Leider hat uns Lenbach über diese Seite seiner Tätigkeit anscheinend nichts hinterlassen, während er über manches Detail seiner Besuche beim Papst, bei Bismarck usw., auch über den Verlauf von Sitzungen vielerlei Auskünfte gab (in Briefen und in seinen Gesprächen mit dem Freunde Wyl).

Seine Fotografen erwähnt Lenbach nie. Auch das lag am gesellschaftlich-ästhetischen Vorurteil seiner Zeit. Dies scheint soweit gegangen zu sein, daß er fotografische Aufnahmen von Modellen verheimlichte. Jedenfalls ist in München die Legende noch lebendig, daß ein Fotograf mit seinem Stativ-Apparat bei Modellsitzungen hinter einer faltenreichen Samtportiere im Atelier des Künstlers so postiert war, daß er durch Löcher im „Theatervorhang“ seine Aufnahmen einstellen und durchführen konnte. Nur das nicht ganz geräuschlose Betätigen des Ballauslösers hätte

zuweilen Modelle irritiert . . . Wie weit diese Geschichte auf Wahrheit beruht, sei dahingestellt. Sie illustriert abermals die doppelte Moral der herrschenden normativen ästhetischen Anschauungen, wenngleich von ihrer satirischen Seite. Daß hochgestellte Persönlichkeiten andererseits fotografische Aufnahmen im Zuge des Modellstehens für Lenbach als ganz selbstverständlich ansahen, geht aus einer ganzen Reihe von Aufnahmen hervor, die uns neben und hinter den Modellen Helfer zeigen, Träger von hellen oder dunklen Folien, von denen sich Kopf und Oberkörper der aufzunehmenden Personen vorteilhafter abheben. Auch gibt es mehrere fotografische Aufnahmen der Familie von Bismarck um die Weihnachtszeit 1894 in Friedrichsruh, regelrechte Tischgruppenbilder, die wohl bereits mit Hilfe von Blitzlicht erstellt wurden.

Für die allgemeine Situation im München der Neunziger Jahre ist eine Briefstelle Karl Volls symptomatisch. Er schrieb am 28. Juli 1897 an den von ihm geförderten und mit ihm befreundeten Max Slevogt, der sich einige Zeit in München niederlassen wollte, „. . . Ateliers gibt es von jetzt bis Mitte September massenhaft in meiner Gegend. Ich sah welche mit und ohne Dunkelkammern. Ich finde nebenher bemerkt es für ein Zeichen der Zeit, daß so schamlos offenbart wird, daß Maler zugleich Photographen sind.“ (H. J. Imiela: Max Slevogt, 1968). Offenbar ahnte der Kunsthistoriker nicht, daß auch sein Schützling Slevogt fotografierte und manches Lichtbild als Stütze für sein Formgedächtnis benutzte. Karl Voll hing eben auch noch der traditionellen idealistischen Ästhetik an, die mechanische Hilfen beim Zustandekommen eines Kunstwerks der Malerei und Zeichnung ausschloß. Dieser Anschauung war es ebenso verachtungswürdig, Fotografien heranzuziehen wie Lineal und Zirkel beim „Freihandzeichnen“ zu benutzen. (Spätestens seit dem Konstruktivismus aller Schattierungen ist mit diesem Vorurteil aufgeräumt worden.) Ob Lenbach selbst Dunkelkammern und Fotolabors in seinen Ateliers und Häusern besaß oder sich nur auf die technische Hilfe der Berufsfotografen und ihrer Werkstätten verließ, bleibt vorerst ungeklärt. Mit zunehmendem Ruhm, steigenden Aufträgen und immer stärkerer Spezialisierung auf das Porträtfach ist jedenfalls sein Bedarf an fotografischer Dokumentationshilfe ständig gewachsen. Die Mehrzahl der erhaltenen Negative stammt daher vornehmlich aus den beiden letzten Lebensjahrzehnten des Malers, der 1904 starb. Die aus der engen Zusammenarbeit zwischen Maler und Fotograf hervorgegangene fotografische Bildnisproduktion zeichnet sich durch eine in Hinsicht auf die geplante Gemäldekonzepktion getroffene Anordnung der Modelle aus, deren Gesamthaltung, Gesicht und Hände das Hauptaugenmerk des Künstlers fanden. Bei der technischen Umsetzung der Fotografie in eine Zeichnung oder in ein Gemälde bediente sich Lenbach offenbar mehrerer Methoden. Vermutlich benutzte er 1) Ausschnittvergrößerungen der Modellköpfe, um danach Studienzeichnungen zu machen; 2) ließ er sich Diapositive im Format von ca. 20 × 30 cm anfertigen; 3) hat Lenbach gelegentlich auch die in Paris schon um 1865 entwickelte Methode der sogenannten „Photopinture“ angewandt, die darin besteht, die Malleinwand mit einer lichtempfindlichen Schicht zu versehen und auf diese unmittelbar eine fotografische Vergrößerung zu projizieren, d. h. fotomechanisch zu kopieren. Auf dieser fotografischen Unterlage fand dann der Malakt statt. Ein leider für die Ausstellung nicht abkömmliches Moltke-Porträt Lenbachs (Besitz der Bundesrepublik Deutschland, Dauer-Leihgabe an die National-Galerie Berlin und aus deren Depot an eine Regierungsbehörde entliehen) soll auf der Rückseite das fotografische Bild zeigen, das durch chemische Schichtzersetzung in bläulicher Farbe durch die Leinwand geschlagen ist. In dieser direkten Methode hat Lenbach aber anscheinend nur selten und probeweise Bildnisse angelegt. In der Mehrzahl der Fälle hielt er sich einfach an die fotografische Vergrößerung in Nachzeichnung und Variation. Denn seine Porträts sind durchaus nicht einfach sklavische Kopien der Fotovorlagen. Schon das Element der Farbe, dann oft das veränderte Format, vor allem aber Lenbachs monumentalisierende und verlebendige Auffassung zwangen ihn zu Abweichungen, die man erst bei genauerer Betrachtung und eingehenden Vergleichen feststellen kann. Zunächst wirken viele der Gemälde als „Abklatsch“ von den entsprechenden Fotostudien. Dann aber enthüllen sie sich doch als durchaus eigenwillige, gekonnte Malerei. Dabei ist

eine Skala von Idealisierungen zu registrieren. Moltke z. B. hat Lenbach gelegentlich verjüngt dargestellt, was auch auf den Wunsch von Auftraggebern zurückzuführen ist, die den Strategen der Einigungskriege und vor allem des Feldzugs von 1870/71 im Bilde festgehalten wissen wollten, nicht den hoch in den Achtzigern stehenden Patriarchen und quasi Ehrenpräsidenten der Landesverteidigungskommission (1888–1891). Daher die rosige Frische mancher Moltkebildnisse Lenbachs und auch die Perrückenporträts. Gelegentlich taucht aber in scharfem Realismus der Kahlkopf des großen Schweigers auf. Fast immer steigert Lenbach den Ausdruck des Blicks. Er wurde ja in München auch als der „Augenmaler“ bezeichnet und tatsächlich hatte er eine besondere Fähigkeit, Auge und Blick seiner Modelle im feuchten oder umflorten Glanz des Dämmerlichts seiner Bildräume zu besonderen Wirkungen zu bringen. Die Augen sind denn auch gegenüber den Fotodokumenten charakteristisch verändert, meistens vergrößert und in der Blickrichtung und -intensität anders konzipiert, – entsprechend dem Gesamthabitus, den Lenbach seinen Modellen im Dienste der öffentlichen Meinung und der Heldenverehrung des wilhelminischen Zeitalters verlieh. Pathos und Würde. Hervorblitzen des Genius, geistige Konzentration oder – wie im Papstbildnis – Güte, Klugheit und diplomatischer Scharfsinn werden von Lenbach mit sicherer Einfühlung in das Wesen seiner Modelle erkannt und in Steigerung des Zeiturteils über die historischen Figuren zur wirkungsvollen Erscheinung geprägt. Er umgibt sie dabei gerne mit der Dunkelheit, aus der die einsamen Gedanken und Entschlüsse aus Auge und Mundwinkeln, Stirn und Händen um so effektvoller aufleuchten. Dieses Lenbachsche Hell-Dunkel altmeisterlicher Herkunft bewirkt eine weitere Entrückung und Monumentalisierung, obwohl er das theatrale Pathos eines Neubarock vermeidet. So gelingt ihm eine Synthese aus scharfem Naturalismus und neuromantischer Überhöhung im Geiste des Persönlichkeitskults seiner Epoche. Das Fotografische an seinen Bildnissen, immer beobachtet, hervorgehoben und oft auch gerügt, bedeutet nichts anderes als die sichere Basis des naturalistischen Dokumentarcharakters. Schon 1879 stellte Friedrich Pecht in seinem Buch über „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts“ fest, daß Lenbach ein „fast photographisches Auge“ besitze. Und Hermann Beenken konstatiert in seiner Darstellung „Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst – Aufgaben und Gehalte – Versuch einer Rechenschaft“ (München 1944), daß „in der Tat . . . , so wenig äußerlich, in der Mache, die Bilder Photographien ähnlich sind, die Grundeinstellung des Malers die photographische“ gewesen sei. Diese Meinung ist wohl allgemein akzeptiert worden. Doch bleibt die wichtige Frage, was nun eigentlich „das Fotografische“ sei?

Für Lenbach muß zunächst festgestellt werden, daß sich sein Bildnisstil wahrscheinlich ohne direkten Einfluß der Fotografie entwickelte. Er knüpfte früh an den sogenannten Biedermeier-Realismus (vielleicht besser: an die Sachlichkeit der Nachromantik) an. Dann durchlief Lenbach jene wichtige Phase als Kopist der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts (1863–67). Das Ergebnis ist nicht nur Summierung von Sachlichkeit und Altmeisterlichkeit (mit der Atmosphäre der Bildnisse Tizians, Rubens' usw.), sondern auch Gewinn einer neuen eigenen Anschauung von der Würde und vom Dokumentarcharakter des Porträts, in dessen Malweise präimpressionistische Züge einfließen. Anscheinend hat Lenbach erst nach diesem Reifeprozess die Fotografie herausgezogen. Wie man aus den erhaltenen Aufnahmen klar erkennt, sind die von ihm angeordneten Kamera-bilder bereits unter dem Gesichtspunkt von Gemäldekonzptionen als gezielte Studien entstanden. D. h. der Maler griff nicht zu irgendwelchen vorhandenen Bildnisaufnahmen, sondern dirigierte sie selbst. Die hinzugezogenen Berufsfotografen waren ihm nur technische Ausführungsorgane, die Regie lag in des Malers Händen. Die Fotografien sind also ihrerseits auch Zeugnisse der Tätigkeit des Künstlers. Sie sind eben fotografische Vorstudien anstelle von zeichnerischen. Der alte enge Begriff von der Kunst reicht hier nicht aus, um dem Phänomen gerecht zu werden. Ein auf die Bildnisaufgabe derart spezialisierter Maler wie Lenbach muß als Dirigent von Studienfotografien im Rahmen seiner künstlerischen Zielsetzung besondere Forderungen an das technisch-mechanische Bildverfahren

gestellt haben. Die jetzt ans Tageslicht gezogenen Beispiele bestätigen diese These. Die Reihe der Fotografien von Papst Leo XIII., von Bismarck, Moltke, Prinzregent Luitpold von Bayern und vom Künstler selbst mit seiner Familie gehören als rein fotografische Leistungen in jenen hohen Rang, den zuvor etwa die Porträts der Kamerameister Nadar und Carjat, danach die von Steichen und Erfurth einnehmen und den die Geschichtsschreibung der Fotografie für diese längst anerkannt hat. Sie wird in Zukunft auch die Bildnisfotografien aus dem Atelier Lenbachs als herausragende Dokumente der Kameragestaltung berücksichtigen müssen. Damit ist zugleich gesagt, daß eine enge Wechselbeziehung zwischen der technischen und der künstlerischen Aufgabenstellung herrscht. Es ist der Maler, der das Objektiv auf die Modelle richten läßt, die er zuvor in Haltung, Beleuchtung, Ausdruck, Ausschnitt usw. bestimmte. Nicht nur, daß diese Fotografien ohne Lenbach niemals zustandegekommen wären, sondern noch mehr: sie tragen seinen geistigen Stempel, sie sind Teil seines Werks.

Wie steht es nun mit dem „Fotografischen“? Das Fotografische „an sich“ ist ein rein Technisches. Im Bildmäßigen, d. h. in der Auffassung der Wiedergabe eines Modells existiert es nicht isoliert. Mit anderen Worten: es gibt keine scharfe Trennung zwischen der Bildnisauffassung der Malerei und der Fotografie, weil beide abhängig sind von den jeweiligen Sehformen (Wölfflin), von form- und geistesgeschichtlichen Strömungen. Der Fotoapparat alleine kann nicht Bilder produzieren. Das „Fotografische an sich“ gibt es also jenseits des Technischen gar nicht. Die Symbiose zwischen Maler und Fotograf wird um so inniger, je mehr sich der Künstler um das Zustandekommen der Aufnahmen kümmert, also den Fotografen in seiner Bildeinstellung bestimmt. Bei Lenbach dürfte dies ziemlich weitgehend der Fall gewesen sein. Man könnte also darüber streiten, ob seine Gemälde mehr oder weniger „fotografisch“, oder ob die Bildnisfotografien seiner Intention mehr oder weniger „malerisch“ angelegt sind. Beide sind wohl schlicht als typisch lenbachisch zu bezeichnen.

Das Momentane z. B. ist zweifellos nicht alleine bezeichnend fotografisch, ist es doch auch ein Element des Impressionismus. Bekanntlich gibt es die parallele Entwicklung von impressionistischer Bewegungsmalerei und Momentfotografie. Bei Lenbach durchdringen sich die beiden Ausdrucksbereiche. Beenken analysierte durchaus richtig Lenbachs „Selbstbildnis mit Frau und Töchtern“ von 1903 folgendermaßen: „Hier malt er sich und die Seinen mit den Augen aufs Objektiv gerichtet, und zwar sich selber, als ob er eben erst, während der Selbstauslöser abschnurrt, herzugeeilt sei, in etwas gebückter Haltung, um, ohne vom oberen Bildrande überschritten zu werden, doch noch mit auf die Platte zu kommen. Von der malerischen Technik des Vortrags abgesehen, ist dies wohl das photographierteste Gruppenbildnis, was je gemalt worden ist, und man geht daher auch kaum fehl, wenn man in diesem Falle in dem „Entwurfe“ wirklich eine Leistung der Kamera vermutet.“

Tatsächlich hat die Durchsicht des Negativmaterials mehrere Aufnahmen des Motivs zutage gefördert, unter ihnen auch diejenige, die dem Gemälde als Vorlage gedient haben muß. Die Komposition dürfte wohl so zustandegekommen sein, wie Beenken es vermutet. Dann hätten wir zumindest in den Fotografien echte eigene Aufnahmen des Malers, d. h. solche, bei denen er keine Hilfe eines Berufsfotografen bei der Ausführung zu Hilfe nahm. Ob auch andere Fotografien ganz selbständig belichtet und nur zur Entwicklung und Kopie der Firma Karl Hahn übergeben wurden, läßt sich vorerst nicht sagen. Jedenfalls darf damit gerechnet werden, daß Lenbach tatsächlich auch selbständig fotografierte.

Trüge das Familienbild von 1903 den Titel „Selbstbildnis mit Familie vor der Kamera“ wäre der Fall klar. Aber die Wirkung der doppelten Moral, der normativen Ästhetik, ließ das noch nicht zu, obwohl der fotografische Selbstauslöser-Effekt ja nicht zu übersehen ist. Das Gemälde bedeutet insofern wirklich eine äußerste Zuspitzung des Konflikts und der Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Fotografie. Es ist für Lenbach charakteristisch, daß er diese Bildidee eines Gruppenbildes „vor der Kamera“ als bildwürdig erachtete. Denn er war im Sinne des 19. Jahrhunderts durchaus technisch-fortschrittlich eingestellt. So gehörte er

zu den ersten Malern, die ihr Atelier mit elektrischem Licht ausstatten ließen und in seinem hellen Schein auch malten. Und er war Gründungsmitglied der „Deutschen Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren“. Als Präsident des ersten Kongresses dieser Gesellschaft im September 1893 zu München hatte er im Glaspalast eine große Ausstellung mit Beispielen alter Meister und mit einem elektrisch beleuchteten Experimentier-Atelier eingerichtet. Leider erfahren wir nicht, ob er auch die Fotografie unter die rationellen Methoden zur Förderung der Malerei rechnete. In seiner Rede zu Beginn des Kongresses wird davon jedenfalls nicht gesprochen. Wahrscheinlich war dieses heikle Thema durchaus noch tabu. Das Thema „vor der Kamera“ ist im übrigen schon früher und u. A. von einem höchst bedeutenden Maler gestaltet worden, von Edgar Degas. Sein Moskauer Gemälde „Devant le Photographe“ zeigt eine vor der Kamera posierende Balletttänzerin im Atelier. Hier ist der Maler allerdings Beobachter von Modell und Kamera, deren schweres Stativ am rechten Bildrand angeschnitten noch eben sichtbar wird. Das Motiv lag Degas nicht fern, der selbst ein eifriger Fotograf war. Lenbachs Familienbild spitzt die Szene dagegen auf den Effekt des Beobachtetwerdens vom Objektiv der Kamera zu. Das in früherer Porträtmalerei oft zu bemerkende gespannte Beobachten ist eines von Partner zu Partner, vom Modell zum Maler oder vom Maler zum Spiegelbild, hier nun wird es ein Fixiertsein vom Apparat, – allerdings von einem Gerät mit mechanisch funktionierendem Auge, durch das zuerst der Mensch blickt, um es sinnvoll funktionieren zu lassen. Es ist also die Zwischenschaltung des Apparates, die das Modellverhältnis verändert. Psychologisch bedeutet sie eine erhöhte Spannung des Modells auf die kurze Belichtungszeit, während bei Modellsitzungen eine solche Spannung, mag sie auch zeitweise eintreten, nicht durchgehalten werden kann. Das Modell gibt sich schließlich auch gelassener und zeigt verschiedene Seiten seiner Erscheinung, seines Temperaments und seines Charakters. Dadurch wird eine weitere Menschlichkeit geboten, wenn sie auch nicht jeder Maler zu nützen versteht. Lenbach ist in seinen Bildnisfotografien zur Überwindung der Kurzspannung dazu übergegangen, ein Modell möglichst vielseitig aufzunehmen, in verschiedenen Haltungen und Ausdruckszuständen. Aber er wählte dann doch meistens ein bestimmtes Lichtbild aus, um sich bei der Übertragung ins Gemälde daran hauptsächlich zu halten. Es gibt aber auch Beispiele dafür, daß er aus mehreren Aufnahmen kombinierte, um einen typischen Gesamteindruck zu gewinnen.

Im Familienbild von 1903 (dem Jahr vor seinem Tode) hat Lenbach den Charakter der fotografischen Momentaufnahme und des Selbstauslöseeffektes anscheinend ganz bewußt als Spannungspointe herausgestellt. Wie Degas das Posieren der Tänzerin vor der Kamera zum Thema wählte, so Lenbach jene angespannte Situation „Auge in Auge“ mit dem Fotoobjektiv. Er hat sich mit diesem Bilde eigentlich offen zur Fotografie bekannt. Denn im Selbstbildnis mit der gebückt hinzutretenden typischen Selbstauslöserhaltung dokumentiert er sich ja gerade als derjenige, der den Apparat eingestellt hat, bediente und ihn nun in der kurzen Belichtungszeit ablaufen läßt. Er gibt dem Betrachter also das Erkennungszeichen „Familiengruppe vor dem Fotoapparat mit Selbstauslöser“ und damit auch den Hinweis, daß dieses Gemälde in einer Fotografie seine Vorlage besitzen muß.

Wie bei anderen Modellaufnahmen hat Lenbach auch für sein Familienbild mindestens drei fotografische Studien angefertigt, an denen sich die Intensivierung der Gruppenordnung, also der Komposition in drei Etappen ablesen läßt. Unklarheiten wurden korrigiert, die Haltung der Arme und Hände leicht verändert und der Blick, zumal bei den Töchtern, schließlich konsequent auf das Objektiv gelenkt. Wie der Stillebenmaler seine Komposition auf dem Modelltisch zusammenbaut, ehe er sie malt – bereits ein Akt künstlerischer Ordnung! –, so formt Lenbach am „lebenden Bild“ seiner Familie vor der Kamera, bis die Gruppe bildmäßig in einer doppelten Rhomboidkomposition in sich geschlossen erscheint. Bei der Umsetzung ins großformatige Ölgemälde hat er diesen Grundgedanken noch mehr geklärt und z. B. sich einen hellen Ärmel und eine dunkle Weste mit Borte gegeben, die den schwarzen Rock ersetzen mußten, um die Bildfigur an dieser Stelle mit der gegenüberliegenden Partie in eine Art Gleichklang zu bringen.

Farbig ist das Familiengemälde schließlich ein bemerkenswert zartes, fast duftiges Gebilde geworden – ein Zeugnis seines Altersstils – und man sieht ihm in Pinselführung und Palette den fotografischen Ursprung keineswegs an, zumal die stark plastischen Werte des Lichtbildes gedämpft sind zugunsten einer einheitlichen Flächenwirkung. (In diesem Punkte urteile ich anders als Otto Stelzer in seinem verdienstvollen Buch „Kunst und Photographie“, München 1966, der Lenbachs Familienbild ebenfalls behandelt und S. 39 meint: „Die fahle Farbigkeit, die . . . wie bloße Kolorierung aussieht, beweist vollends, daß das naturalistische Gemälde kaum ‚nach der Natur‘ gemalt ist.“)

Wie auch Beenken andeutet, ist der Fotografismus bei Lenbach weniger in der malerischen Struktur sichtbar, die eher neobarock und präimpressionistisch (in einer eigenartigen, ihm persönlich gehörenden Mischung) zu nennen ist, als in der dahinter stehenden Schicht der Objektwelt. Die erhaltenen fotografischen Aufnahmen legen gleichsam diese Schicht frei. Ihre Umsetzung in den malerischen Flor und Duktus, in Sfumato und Rembrandtdämmer ist ein ähnlicher Gestaltungsakt wie die Umsetzung von exakten zeichnerischen Naturstudien in flockige Malerei. An Hand der Studienzeichnungen Lenbachs kann man im Vergleich mit seinen Gemälden einen ähnlichen Vorgang beobachten. So gesehen gilt ihm, wie so vielen seit 1840/50, die Fotografie als „zweite Natur“, und zwar als eine bereits auf die Fläche projizierte und – damals – in die Schwarz-Grau-Weiß-Skala abstrahierte. Zugleich verbürgte sie den dokumentarischen Wert. Sich ihrer nicht zu bedienen, wäre selbsterzwungene Außerachtlassung eines technischen Mittels seiner Epoche gewesen.

Die Fotografie als „zweite Natur“ bedeutete ihm zunehmend das, was die erste Natur den Künstlern bis dahin gewesen ist. – Und im Sinne des Dürerwortes könnte man sehr zugespitzt sagen: die Kunst steckt seit dem mittleren 19. Jahrhundert in Natur und Fotografie, „wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, wobei bekanntlich das „herausreißen“ soviel wie herauszeichnen bedeutet, d. h. das Disegno oder die von der Idee des Gegenstandes beseelte genaue Wiedergabe.

Franz von Stuck

Lenbach und Stuck verband ähnliche Herkunft und Auffassung vom künstlerischen Beruf. Wie der eine Generation ältere Lenbach stammt Stuck aus kleinen Verhältnissen eines bayerischen Dorfes. Er wurde 1863 in Tettenweis in Niederbayern als Sohn eines Müllers geboren und besuchte bis 1880 Volks- und Realschule. Früh zeigte sich seine zeichnerische Begabung, mit der er bald an den „Fliegenden Blättern“ mitarbeiten konnte. In München besuchte Stuck die Kunstgewerbeschule und 1882–84 die Akademie in den Klassen von Lindenschmit und Löffzt, gefördert auch durch Piglhein, der ihm die Kenntnis von Werken der Präraffaeliten und des Belgischen Symbolisten Khnopff vermittelte. Bis 1888 hauptsächlich als Graphiker tätig, dabei thematisch von Klinger und Böcklin angeregt, wandte sich Stuck erst dann entschieden auch der Malerei zu. Mit dem Gemälde „Der Wächter des Paradieses“ errang er bei der Glaspalast-Ausstellung 1889 eine Goldmedaille. Der damals Sechszwanzigjährige wurde mit einem Schlage bekannt. Seine symbolistischen Figurenkompositionen „Luzifer“ und „Sphinx“ (1890), „Pietà“, „Ödipus“ und „Orpheus“ (1891), „Spielende Faune“ (1892) und „Die Sünde“ (Erste Fassung 1893) wirkten sensationell. Daneben entstanden ab 1890 auch Landschaften, ab 1892 auch plastische Arbeiten. Stuck war Mitbegründer der Münchener Sezession und entwarf auch deren Plakat mit dem Minervakopf, das jahrzehntelang Emblem der Sezessionsausstellungen blieb. 1895 wurde er an die Münchner Akademie berufen und war als Leiter einer Klasse für Malen, speziell Komposition, von großer Anziehungskraft auf viele Talente. Zwischen 1896 und 1920 zählten zum Kreis seiner immer streng ausgelesenen Schülerschar u. a. Eugen Spiro, Ernst Stern, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Albert Weisgerber, Hans Purrmann, Willi Geiger, Karl Arnold, Hermann Haller, Hugo Steiner-Prag, Max Ackermann und Josef Albers. Eine erstaunliche Zahl bedeutender Köpfe! Sie alle wandten sich

bald von der Art des Meisters ab, aber sie wurden einmal in den Bann der schweigsamen, männlichen Persönlichkeit Stucks gezogen. Der gleichen Generation wie Gustav Klimt in Wien angehörend, vertrat er entschieden die Wendung vom Naturalismus und Impressionismus der achtziger und neunziger Jahre zum Symbolismus und ornamental gestaltenden Jugendstil. Dabei hat Stuck gleichzeitig an die Tradition der jüngeren Deutschrömer angeknüpft, an Böcklin, Hans von Marées, Adolf Hildebrand und Lenbach, der ja auch zeitweilig Berührungen mit diesem Kreise hatte (vgl. das Selbstbildnis Marées mit dem Kopf von Lenbach im Vordergrund). Daraus ergab sich ein sehr persönlich geprägter Neoklassizismus innerhalb der symbolistischen Jugendstilosphäre, eine Synthese, die Stuck um 1893 mit Entschiedenheit vollzog.

Stuck hat sich nie derart auf die Porträtmalerei spezialisiert wie Lenbach, aber gerade durch die Freundschaft mit dem älteren Maler erhielt er für dieses Gebiet entscheidende Anregungen. Erst in den neunziger Jahren, als Lenbach auf der vollen Höhe seines Ruhms als Bildniskünstler stand, begann sich auch Stuck intensiver mit der Porträtaufgabe zu beschäftigen. Die Idealbildnisse seiner Frau Mary – schon als Minerva auf dem Sessionsplakat 1893 – als „Pallas Athene“ 1898 und seine Selbstbildnisse ab 1895 leiten den stilisierenden Charakter seiner Personendarstellungen ein. Wegen ihrer ornamentalen Prägung sind die Bildnisse Stucks zunächst nicht mit fotografischen Vorlagen in Zusammenhang gebracht worden. Von seinen späteren Porträts wurde gelegentlich die Benutzung fotografischer Studien vermutet. Erst der Fund von 110 Bildnisvergrößerungen aus dem Nachlaß Stucks im Frühjahr 1968 bewies, daß auch er sich dieser technischen Hilfe bediente, und zwar schon seit den neunziger Jahren. Wahrscheinlich hat ihn Lenbach dazu angeregt. Beider Verhältnis wurde ab 1895 ein freundschaftlich enges, wie es auch darin zum Ausdruck kam, daß sie sich gegenseitig porträtieren. Unter den fotografischen Vergrößerungen aus dem Atelier Stucks befindet sich auch die Aufnahme Lenbachs, die Stuck für seine Pinselzeichnung des Lenbachkopfes von 1896 benutzte. (Vgl. Kat. der Ausstellung Franz von Stuck, Stuck-Villa München 1968, Nr. 45). Mit ihr feierte Stuck den sechzigjährigen Malerfürsten, sein Vorbild in der Karriere einer Neorenaissancebiographie. Gerade die Verwendung der fotografischen Vorlage für dieses Bildnis macht es ziemlich sicher, daß der Ältere dem aufstrebenden Jüngeren, dem er sein Wohlwollen schenkte, in die Geheimnisse der „rationalen Malmethode“ von Porträts auf der Basis von Lichtbildern einweihte. Zudem bedienten sich beide der gleichen Firma des Berufsfotografen Karl Hahn in München, um die technischen Prozesse des Entwickelns und Kopierens besorgen zu lassen. Denn auf einigen Originalabzügen aus dem Nachlaß Stucks, der jetzt erst systematischer auf fotografische Dokumente durchgesehen wurde, fanden sich die Atelierbezeichnungen Hahns neben solchen der Firmen Adolf Baumann und Carl Teufel („photographisch-artistische Anstalt“).

Stuck hat auch fotografische Studien ganzer Modellfiguren für seine mythologischen und symbolistischen Gruppenkompositionen, also nicht nur für Bildnisse, betrieben. In dieser Beziehung singulär darf man wahrscheinlich Aktaufnahmen nennen, die Stuck von sich selbst in der Pose des Fauns für das Gemälde „Mißton“ und in der Rolle eines Ringers für die Komposition „Zweikampf“ zeigen. Der kräftig gebaute „römische Typus“ des Malers gab ein hervorragendes Modell ab. Und in den Rollen seiner Bildideen erweist er sich als ein pantomimisches Talent. Natürlich fehlen auch nicht Aktaufnahmen weiblicher Modelle – wie übrigens auch in den wenigen Exemplaren im Lenbach-Nachlaß. Sie gehören zum älteren Repertoire der Studienfotografie. In Paris wurden Aktfotografien weiblicher Akademie-Modelle schon ab 1855 für den Künstlerbedarf verlegerisch vertrieben. Courbet hat ein solches Lichtbild für den Akt im Zentrum seines Monumentalgemäldes „Das Atelier des Malers“ von 1855 (Paris, Louvre) verwendet. Delacroix und auch Ingres haben selbst Aktaufnahmen hergestellt, bzw. anfertigen lassen. Mehrere Aktfotografien Stucks zeigen das Modell der Frau Fez in der Haltung der „Verwundeten Amazone“, teilweise mit Bleistiftkorrekturen für die Gemäldekomposition versehen. Auch auf anderen Fotografien Stucks finden sich solche Eingriffe des Malers in Hinsicht auf die Bildwirkung des geplanten Gemäldes. Besonders auf-

schlußreich für die Technik der Übertragung eines Lichtbildes in ein Gemäldeporträt sind die Funde von 110 Vergrößerungen aus dem Atelier Stucks mit den Spuren scharfer Durchpausen. Teilweise sind die Fotopapiere regelrecht zerschnitten vom Nachziehen der wesentlichen Konturen des aufgenommenen Modellkopfes. Über diesen Fund wurde erstmals kurz im Katalog der Ausstellung Franz Stuck, zur Wiedereröffnung der Stuck-Villa, München 1968 (herausg. v. Vf.) berichtet. Inzwischen sind unter den aus einem anderen Nachlaßteil Stucks zur Verfügung gestellten Fotografien auch mehrere kleinformatige Kontaktabzüge aufgetaucht, aus denen die zuvor entdeckten Vergrößerungen herausprojiziert worden sind. Die Kontaktabzüge stammen aus verschiedenen Münchner Berufsfotografenateliers, sind in der Mehrzahl auf handelsüblichen Karton aufgezogen und zeigen Ganz- oder Halbfigurenaufnahmen, aus denen die Vergrößerungen in der Regel nur den Kopfausschnitt wiedergeben. Wahrscheinlich hat Stuck selbst den Großteil dieser Originalfotos aufgenommen, bzw. seine Frau, die gut fotografiert haben soll. Bei den Aktfotos ist die Mitwirkung eines Berufsfotografen in Stucks Atelier von vornherein weniger wahrscheinlich. Daß die Aufnahmen in Stucks Atelier durchgeführt wurden, geht aus den Einzelheiten hervor, die man jeweils im Hintergrund erkennt.

Ein weiteres Bilddokument erlaubt uns den Einblick in die von Stuck angewandte Übertragungstechnik. Es handelt sich um eine ungrundierte Malpappe größeren Formats, auf der sich die Umrißzeichnung des Porträts seiner Tochter Mary mit dem großen Hut befindet. Sie ist eine Variante zu zwei bekannten Bildnissen Marys mit diesem Hut, alle von der gleichen Fotovorlage ausgehend. Stuck hat die Pause von der Fotovergrößerung der Brustbildaufnahme seiner Tochter mit spitzem Griffel, evtl. mit einer Radiernadel, über ein Kohlepapier durchgedrückt. Die präzisen Umrißlinien auf der Malpappe zeigen den schwärzlichen Ton des Kopierpapiers. Diese Vorzeichnung für ein Gemälde in Ölfarben oder Pastell hätte unter den lasierend oder staubdünn aufgetragenen Farbschichten hindurchgeschimmert wie ausgeführte Beispiele bezeugen. Sie bildet ein sehr zartes, aber festes Gerüst für den Formaufbau. Da das in dieser Weise angelegte Bildnis nicht ausgeführt wurde, läßt uns der allein erhaltene zeichnerische Umriß der Pause die sonst halb verdeckte oder verschleierte Übertragung von der fotografischen Vergrößerung auf den Malgrund klar und wie bloßgelegt erkennen. Es ist dabei zu beachten, daß Stuck mit seiner reinen Linienzeichnung eine Abstraktion vom Fotobild ausführte. Denn die Fotografie weist im Grunde gar keine Linien auf. Nur wo Flächen verschiedener Grauwerte zusammenstoßen, ergeben sich für den optischen Eindruck Linien. Diese verschwimmen aber, sobald sich die Grautöne einander nähern. Die Pausenzeichnung folgt daher zunächst nur den sich klar darstellenden Flächen Grenzen. Sie ergänzt diese, wo es sich aus formalen und anschaulichen Gründen anbietet. In ungeklärten Zonen fehlen die Linien oft. In Schattenpartien, die der plastischen Vorstellung dienen, wählt Stuck eine einfache Parallelschraffur. Auf diese Weise kommt ein zurückhaltendes Liniengefüge zustande, das Vieles offen läßt. Erst beim Malen auf diese Vorzeichnung kann und muß jedes Detail geklärt und die Gesamtform durchmodelliert werden. Der Malakt stellt also keine geringen Anforderungen. Er entspricht der farbigen Behandlung auf Umrißzeichnungen der Romantiker oder älterer Meister, mit dem Unterschied, daß deren Vorzeichnungen bereits weitergehend durchgeführt waren. Die Durchzeichnung nach der fotografischen Vergrößerung garantiert nur die Treue der charakteristischen Hauptlinien eines Kopfes, noch lange nicht dessen Gesamtdarstellung und Ausdruck. Unwillkürlich wird man bei Stucks Umrißpausen, die selbst einer stilisierenden Ökonomie unterworfen sind, an die großartigen Vorzeichnungen Hans Holbeins d. Jg. erinnert, die in Windsor aufbewahrt werden. Auch diese Vorstudien zu Porträtgemälden sind von äußerster Ökonomie und wie Parker (K. T. Parker, Les dessins de Holbein de la Collection Royale au Château de Windsor, Paris 1947) ermittelte, mindestens z. T. mit Hilfe des Glastafelapparates (wie ihn Dürer in seiner „Unterweisung der Messung“ erwähnt) erstellt. Das Ergebnis ist verblüffend und im Technischen liegen nur geringe Unterschiede, besonders was die reinen, raren Linien betrifft, die auch Holbein als Vorzeichnung auf der Malunterlage dienten.

Wenn es auch gewagt erscheint, Stucks Fotopausen mit Holbeins Bildnisstudien zu vergleichen, vom Technischen her ist ein solcher Vergleich zulässig. Denn wenn Holbein auf der Glastafel die Umrisse eines Gesichts festhielt, so „pauste“ er in gewissem Sinne auch eine Flächenprojektion davon durch. Die Fotografie bringt diese Bildprojektion mechanisch zustande und erlaubt danach ein Arbeiten auch bei Abwesenheit des Modells. Unter den Malern der Zeit Stucks hat Emil Orlik übrigens viele seiner Bildnisse auch noch mit Hilfe des Glastafelapparates gezeichnet, andererseits aber auch unter Benutzung von fotografischen Vorlagen.

Erstaunlich ist nun das unterschiedliche Ergebnis, vergleicht man Porträtgemälde Lenbachs und Stucks miteinander, die jeweils nach fotografischen Vorlagen und in sehr ähnlichen Übertragungsmethoden zustande gekommen sind. Es ist klar: die fotografische Vorlage bedeutet wenig hinsichtlich der stilistischen Formulierung der Gemälde. Die künstlerische Freiheit setzt sich auch dort durch, wo die Grundlinien eines Bildnisses von einer Fotografie bestimmt werden. Allerdings ist auch die unterschiedliche Auffassung schon bei der Lichtbildaufnahme wesentlich. Stuck hat seine Modelle von vornherein unter anderem Aspekt aufgenommen oder aufnehmen lassen als Lenbach. Immer ist es die Bildkonzeption des Malers, die bereits die Studienfotografien lenkt. Der starke ornamentale Sinn Stucks und sein oft pathetischer und auf bewußte Distanzierung zielender Bildnisstil bestimmen eben schon die Atelierfotografien. Für Stuck wird auch ein Gesicht, eine Halbfigur, eine ganzfigurige Personendarstellung zu einer ornamentalen Aufgabe, für Lenbach durchaus nicht. Daher sind auch die nach eigenen Entwürfen ausgeführten Rahmen der Bilder Stucks so wichtig. Sie sind Zeichen seiner in architektonischen Ordnungen denkenden Bildvorstellung. Damit rückt er als Vertreter der Generation des Jugendstils entschieden von Lenbach ab. Auch der fotografische Stil seiner Studienaufnahmen (bzw. der Lichtbilder aus seinem Atelier) ist nicht mehr historisierend-naturalistisch wie bei Lenbach, sondern stilisierend-ornamental zu nennen. Womit abermals nachgewiesen wäre, daß es „das Fotografische an sich“ außerhalb des rein Technischen nicht gibt, da Prinzipien der Bildauffassung hier wie dort, in der Fotografie wie in der Malerei, gleichermaßen auf allgemeinen optischen Prinzipien und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen beruhen. Der historisierende Naturalismus Lenbachs und der stilisierende Jugendstilklassizismus Stucks prägen nicht nur ihre Bildnisgemälde, sondern auch ihre fotografischen Vorstudien.

Durch einige Bildideenskizzen Stucks sind wir auch über die Genesis zweier Porträtgemälde genauer unterrichtet, über sein „Selbstbildnis im Atelier“ (Berlin, Nat. Gal.) und über das große Gemälde „Stuck mit Frau im Atelier“ (München, Privatbesitz). In beiden Fällen liegen Bleistiftsskizzen von der Größe etwa halber Visitenkarten vor. Sie geben die Massenverteilung der Figuren auf der Grundfläche an. Es sind Ideen- und zugleich bereits entschieden bestimmte Kompositionsskizzen. An der Grundkonzeption wird sich bis zur Ausführung der Gemälde nur noch wenig ändern. Die dann verwendeten Bildnisfotografien müssen für die Verwirklichung der Bildvorstellung eigens angefertigt worden sein. Das betrifft in den beiden angeführten Beispielen besonders die Profilaufnahmen von Stuck, einmal in ganzer Figur-, im Gehrock, den er bei Modellsitzungen zu tragen pflegte –, vor der Staffelei mit heller Leinwandfolie-, und dann die Kopfaufnahmen. Auf einer der Fotografien mit Stuck vor der Leinwand erkennt man im Hintergrund rechts auch eine größere Entwurfszeichnung zum Gemälde „Stuck mit Frau im Atelier“. Sie ist als Zwischengröße zwischen der kleinen ersten Skizze und dem ausgeführten Monumentalgemälde zu bezeichnen. Leider ist diese Zwischenskizze verloren –, wir könnten sonst die Etappen des Bildentstehens noch genauer verfolgen. Die fotografischen Studien scheinen erst nach Klärung aller kompositionellen Details „inszeniert“ worden zu sein. Daß der Maler aus den fotografischen Studien dann eine stilisierte Form, gleichsam einen Extrakt, zog, wurde schon für alle Porträt Darstellungen erwähnt. An den beiden Selbstbildnissen ist diese souveräne Handhabung mit den Kamerabildern besonders gut ablesbar.

Andererseits stellen die Porträtaufnahmen aus dem Atelier von Stuck Dokumente der Bildnisfotografie zwischen 1893 und ca. 1925 dar, die – besonders was einen

Teil der Originalvergrößerungen betrifft – in ihrer persönlichen, sehr lebendigen und zugleich stilisierenden Auffassung – quasi als Rollenbildnisse (nicht nur im faszinierenden Beispiel der Tilla Durieux!) ihren Eigenwert in der Geschichte der Porträtfotografie um und nach der Jahrhundertwende behaupten dürften.

Noch für eine andere Aufgabenstellung verwendete Stuck Fotografien. Er hat gelegentlich auf Fotoreproduktionen seiner eigenen Gemälde gemalt oder skizziert, um neue Varianten schon ausgeführter Bilder zu entwerfen. In der Ausstellung werden für diese Übung Stucks zwei Exemplare gezeigt. Erstens die Fotoreproduktion des bekannten Gemäldes „Kämpfende Faune“ (München, Neue Pinakothek) mit Angaben zu einer Veränderung des Formats und einiger Details mit flüchtigen Pinselstrichen in blauer Farbe (evtl. Skizze für die entsprechende Radierung?), und zweitens die Heliogravüre-Reproduktion nach Stucks Gemälde „Der Krieg“ (München, Neue Pinakothek) mit einer die Wiedergabe fast ganz überdeckenden Pinselzeichnung in brauner Tusche, die ebenfalls als Entwurf für eine (vielleicht nicht ausgeführte?) zweite Fassung des Gemäldes entstand. Man erkennt am unteren Rand die abweichenden Formate der Reproduktion und des neuen, darüber getuschten Entwurfs.

Ein drittes Beispiel geht noch weiter, da Stuck es in schmelzender Ölfarbe auf eine Fotoreproduktion von seinem Selbstbildnis von 1895 gemalt hat. Auf diese Weise entstand eine Art Kopie, zugleich aber kleineren Formats als das Original und in abweichender Farbgebung und nochmaliger Stilisierung. Man kann diese auf der Reproduktion des Originals gemalte variierende Kopie in der Ausstellung mit einer zweiten, nicht übermalten fotografischen Reproduktion des Originals vergleichen, – beide Bilder aus dem Familiennachlaß Stucks in von ihm entworfenen Originalrahmen.

Von Degas weiß man, daß er öfter auch direkt auf Vergrößerungen von fotografischen Aufnahmen, z. B. von Ballettszenen, zeichnete und malte. Aber es waren Aufnahmen nach der Natur, von denen er sich auf diese Weise zu Bildentwürfen anregen ließ. (Otto Stelzer, Kunst und Photographie, München 1966, S. 132 f.). Stuck hat auf Modellaufnahmen mit Blei und Feder Korrekturen vorgenommen, aber regelrecht gemalt hat er, wie wir sehen, gelegentlich nur auf fotografische Wiedergaben nach seinen eigenen Gemälden.

Damit ist der Umfang der engen Beziehungen zwischen Fotografie und Malerei im Werk Stucks abgeschnitten. Mit dem fortschreitenden Antinaturalismus, in München vor allem markiert durch den Zusammenschluß und die Aktivität der Künstlergruppe „Blauer Reiter“ 1911, in der ehemalige Stuckschüler wie Kandinsky und Klee eine führende Rolle spielten, ist der Fotografismus aus Graphik und Malerei zunächst verbannt worden. Erst durch die „neue Sachlichkeit“ und den Surrealismus der Zwanziger Jahre gewann die Fotografie für die bildende Kunst wieder erneut an Bedeutung. Die Rolle der Fotografie im Werk der beiden Münchner „Malerfürsten“ Franz von Lenbach und Franz von Stuck erscheint uns exemplarisch für zwei Phasen der Bildnismalerei zwischen 1875 und 1925. Bei wechselndem Aspekt in der Gestaltung bildete die Fotografie den selbstverständlichen Garant des Positivistisch-Dokumentarischen, das man bei der Porträtaufgabe noch immer nicht missen wollte, ja, das die wesentliche Basis ihres Realitätscharakters ausmachte. Erst im Stuck-Schüler Paul Klee wurde die Gegenposition ganz bewußt. 1901 notierte er bereits, daß ein Porträt nicht die Oberfläche spiegeln solle wie die photographische Platte, sondern „ins Innere dringen“, bis „ins Herz zu spiegeln“ hätte. „Meine Menschengesichter sind wahrer als die wirklichen“ (Tagebücher von Paul Klee, 1898–1918, Köln 1957).

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth