

Verena Jendrus

# Bildende Künstler im Fotoporträt

Freundschaft zwischen  
Porträtfotografen und Künstlermodellen?



Scientific  
Publishing



Verena Jendrus

Bildende Künstler im Fotoporträt

Freundschaft zwischen Porträtfotografen und Künstlermodellen?



# Bildende Künstler im Fotoporträt

Freundschaft zwischen Porträtfotografen  
und Künstlermodellen?

von  
Verena Jendrus

Karlsruher Institut für Technologie  
Institut für Kunst- und Baugeschichte

Bildende Künstler im Fotoporträt  
Freundschaft zwischen Porträtfotografen und Künstlermodellen?

Zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der  
Philosophie von der KIT-Fakultät für Architektur des Karlsruher  
Instituts für Technologie (KIT) genehmigte Dissertation

von Verena Jendrus

Tag der mündlichen Prüfung: 12. April 2016  
Erster Gutachter: Prof. Dr. Martin Papenbrock  
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Ullrich

#### Impressum



Karlsruher Institut für Technologie (KIT)  
KIT Scientific Publishing  
Straße am Forum 2  
D-76131 Karlsruhe

KIT Scientific Publishing is a registered trademark  
of Karlsruhe Institute of Technology.  
Reprint using the book cover is not allowed.

[www.ksp.kit.edu](http://www.ksp.kit.edu)



*This document – excluding parts marked otherwise, the cover, pictures and graphs –  
is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
(CC BY 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>*



*The cover page is licensed under a Creative Commons  
Attribution-No Derivatives 4.0 International License (CC BY-ND 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.en>*

Print on Demand 2022 – Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier

ISBN 978-3-7315-1100-7  
DOI 10.5445/KSP/1000132307





# Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationschrift, die im Oktober 2015 vom Institut für Kunst- und Baugeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) angenommen wurde.

Meine Magisterarbeit über den Fotografen Benjamin Katz hat im Jahr 2011 mein Interesse an der Zusammenarbeit zwischen ausführenden Fotografen und porträtierten Bildenden Künstlern geweckt, meine zentrale Fragestellung herausgebildet und zur vorliegenden Dissertation geführt.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Papenbrock bedanken, der mich während meines Studiums in Karlsruhe und besonders in der intensiven Phase der Promotion begleitet und unterstützt hat. Prof. Dr. Wolfgang Ullrich hat als zweiter Gutachter wichtige Impulse gesetzt und meinen kritischen Blick bestärkt. Ein herzliches Dankeschön gilt beiden Betreuern meiner Dissertation in gleichem Maße. Ohne den wertvollen akademischen Rat von Herrn Prof. Dr. Martin Papenbrock und Herrn Prof. Dr. Wolfgang Ullrich wäre die Arbeit nicht die geworden, die sie heute ist.

Ein zweijähriges Stipendium der Landesgraduiertenförderung (LGF) des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) ermöglichte mir ein konzentriertes und zügiges Vorankommen mit der Arbeit. Vielen Dank.

Ein besonderer Dank gilt meinem Ehemann Przemyslaw Jendrus, der mich auf diesem Weg stets bestärkt und unterstützt hat. Weiter Danke ich meinen Eltern Waltraud und Wolfgang Zeiner, die mir meinen Werdegang ermöglicht haben. Meine Mutter erlebt diese Veröffentlichung leider nicht mehr – ihr möchte ich diese Arbeit widmen.

Stuttgart, im März 2022

Verena Jendrus



# Inhaltsverzeichnis

Danksagung .....	i
<b>1 EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>2 FORSCHUNGS- UND METHODIK .....</b>	<b>9</b>
2.1 Das fotografische Künstlerporträt in der wissenschaftlichen Diskussion .....	9
2.2 Sprach- und bildgeschichtliche Lesbarkeit .....	15
2.3 Ideengeschichtlicher Korpus .....	20
<b>3 DIE TRADITION DES FREUNDSCHAFTSDISKURSES .....</b>	<b>25</b>
3.1 Reminiszenz der Freundschaft als theoretisches Ideal .....	25
3.1.1 Kontextualisierung des Begriffs <i>Freundschaft</i> .....	25
3.1.2 Das Prinzip der Freundschaft .....	27
3.1.3 Das Idealbild der vollkommenen Freundschaft .....	31
3.2 Relativierung einer inflationären Begrifflichkeit .....	33
3.2.1 Freundschaft als gesellige Institution .....	33
3.2.2 Euphemismus eines Begriffs .....	38
3.2.3 Freundschaft als Instrument und Netzwerk .....	42
3.3 Entstehung eines Bildtypus .....	47
3.3.1 Der Freundschaftskult als Phänomen der Romantik .....	47
3.3.2 Der Bildtypus Freundschaftsbild .....	52
3.3.3 Freundesbildnis statt Freundschaftsbild .....	56
3.4 Die Freundschaft als Bildmotiv .....	58
3.4.1 Nährboden einer neuen Bildtradition .....	58
3.4.2 Das <i>Freundschaftsbild</i> als Gattung der Bildenden Kunst .....	62
3.4.3 Das sprechende <i>Freundesbildnis</i> .....	72
<b>4 INTERAKTIVE FACETTEN DES FOTOGRAFISCHEN KÜNSTLERPORTRÄTS .....</b>	<b>87</b>
4.1 Die Fotografie als ablösendes Medium der Porträtmalerei .....	87
4.1.1 Eine neue Porträtgattung als Konkurrenz .....	87
4.1.2 Vervielfältigung und Massenmedium .....	89

4.2	Authentizität und Bedeutungsmanipulation .....	92
4.2.1	Zwischen Objektivität und Authentizität .....	92
4.2.2	Manipulierbarkeit der Fotografie .....	97
4.2.3	Imagebildung und Inszenierung .....	105
4.3	Die Autorschaft des Fotografen .....	114
4.3.1	Berühmtheiten, Celebrity und Stars .....	114
4.3.2	Die Bildsprache des Fotografen .....	116
4.4	Die Signifikanz des Freundschafts-Topos .....	120
4.4.1	Der Stellenwert der Freundschaft innerhalb der Bildenden Kunst .....	120
4.4.2	Empathie und Zwiesprache .....	125
4.4.3	Ein Instrument für das fotografische Künstlerporträt? .....	129
4.5	Das fotografische Bild der Freundschaft .....	131
4.5.1	Das fotografische Freundschaftsbild .....	131
4.5.2	Das fotografische Freundesbildnis im Kontext .....	134
<b>5</b>	<b>FREUNDSCHAFT IM FOTOGRAFISCHEN KÜNSTLERPORTRÄT .....</b>	<b>137</b>
5.1	STEREOTYP – Das Kundenporträt aus dem Fotoatelier .....	137
5.1.1	Die Fotoporträts von Nadar .....	137
5.1.2	Das Atelierporträt als gesellschaftliches Ereignis .....	151
5.1.3	Kunde oder Freund? .....	161
5.2	INTIM – Zusammenarbeit unter Kollegen .....	163
5.2.1	Neue Bildtypen des modernen Porträts .....	163
5.2.2	Das Freundesbildnis Man Rays .....	177
5.2.3	Die Grenzen der Bildtypen bei Hugo Erfurth .....	192
5.3	SITUATIV – Facetten der Freundschaft .....	204
5.3.1	Benjamin Katz' chronistische Schnappschüsse .....	204
5.3.2	Freundschaft als soziales Beurteilungskriterium .....	223
5.3.3	Die intensivste Freundschaft: Brassai und Picasso .....	231
5.3.4	Divergenz von Bildtypus und Freundschafts-Topos .....	243
5.4	SERIELL – Der Chronist des Künstlers .....	249
5.4.1	Der sequenzielle Blick von Ugo Mulas .....	249
5.4.2	Das Fotobuch als Freundschaftsbekundung .....	255

<b>6</b>	<b>DIE FREUNDSCHAFT ALS INDEX .....</b>	<b>275</b>
6.1	Das Verhältnis von Freundesbildnis und Freundschafts-Topos....	275
6.1.1	Die Utopie einer Bildgeschichte .....	275
6.1.2	Der Freundschafts-Topos als Nobilitierungsgeste .....	278
6.2	Die Bedeutung der Freundschaft für das Künstlerporträt .....	282
6.2.1	Die Image-Bildung durch den Freundschafts-Topos .....	282
6.2.2	Die Wirkkraft der Bilder und das kollektive Gedächtnis...	287
6.2.3	Das Künstlerbild als Indikator für die Gesellschaft.....	289
<b>7</b>	<b>AUSBLICK.....</b>	<b>293</b>
<b>8</b>	<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>303</b>
<b>9</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>311</b>



# 1 EINLEITUNG

Die Fotografie *Mon premier portrait de Picasso* (Abb. 1) von 1932 zeigt den wohl meistfotografierten Bildenden Künstler. Der Porträtierte Pablo Picasso ist aus der Bildmitte nach links gerückt und der Körper ist leicht zum linken Bildrand gedreht. Das Sakko scheint nachlässig übergeworfen, die doppelte Knopfleiste steht offen und der Künstler hält eine Zigarette in seiner rechten Hand. Im Vordergrund stapeln sich auf der rechten Bildseite Malutensilien und im Hintergrund lehnt ein fast lebensgroßes Frauenporträt von Henri Rousseau. Der Bildraum wird dennoch vom Porträtierten dominiert. „Picasso steht darin wie ein Fels in der ganzen geballten Kraft besten Mannesalters. Und alles konzentriert sich in der flammenden Starrheit seines Blicks, der einen durchdringt, unterwirft, verschlingt...“<sup>1</sup> Eben dieser vielbenannte und unverkennbare Blick der dunklen Augen und die Physiognomie des Künstlers begründen den hohen Wiedererkennungswert Picassos im Fotoporträt.<sup>2</sup> Weder die formale Gestalt noch die Bildsprache



Abb. 1: Brassäi, *Picasso vor dem Portrait „Yadwiga“ von Douanier-Rousseau* (1932).

<sup>1</sup> Brassäi 1966, S. 24. Die vollständige Bildunterschrift lautet: „Mon premier portrait de Picasso, rue La Boétie. Derrière lui, la toile du Douanier Rousseau dont Picasso ne se sépara jamais, „Yadwiga““(Brassäi 1982, S. 157)

<sup>2</sup> „Es genügt [...] die dunklen Augen mit dem durchdringenden Blick zu sehen und wir wissen, sie gehören zu Picasso.“(David Douglas Duncan: „Picassos Augen“ In: Zinke 2008, S. 8)

dieses Fotoporträts tragen dazu bei über das Motiv hinaus nach dem fotogeschichtlichen Kontext oder dem ausführenden Fotografen zu fragen. Das Porträt ist hierbei nur eines von unzähligen möglichen Beispielen für die Vorführung, dass hinter der fotografischen Oberfläche eines Fotoporträts weitere Gesichtspunkte verborgen sind. Der Rezipient kann den Porträtierten eventuell identifizieren und somit etwas über das Modell erfahren. Aber erst der Kontext gibt preis, dass diese für den Betrachter zu einer Vielzahl von Picasso-Porträt gehörenden Fotografie für den Fotografen Brassäi sein erstes Porträt des berühmten Künstlers und gleichzeitig die liebste Aufnahme unter seinen Picasso-Porträts ist. Der Fotograf selbst findet den Künstler darin treffend porträtiert.<sup>3</sup> Das Wissen um diesen Umstand lenkt den Blick weg vom einzelnen Porträt und hin zur Beziehung von Fotograf und Modell. Zwischen Brassäi und Picasso soll es sich um die *intensivste Freundschaft* zwischen ausführendem Fotografen und abgebildetem Künstler handeln.<sup>4</sup> Ein formal bescheidenes Künstlerporträt gewinnt hier durch den Kontext und rückt die soziale Interaktion zwischen Porträtfotografen und Künstlermodell in das Zentrum des Interesses. Die daraus resultierende und weiterzudenkende Komplexität aus formalen Bildaspekten und kontextueller Definition kann hier noch nicht aufgelöst werden, wohl aber soll bereits hier angedeutet sein, dass die Nennung der Beziehung zum Fotografen im Kontext dieses fotografischen Künstlerporträts nicht zufällig ist und keine Seltenheit darstellt.

Die Porträts Bildender Künstler nehmen seit jeher eine Sonderstellung in der Gattung des Porträts ein. Es ist „die Vorstellung vom kreativen Genie, die Porträts von Künstlern besondere Bedeutung verleiht“<sup>5</sup> und oft reizt „das Wiedererkennen bekannter, den Kunstfreunden vertrauter Gesichter.“<sup>6</sup> In stetig wachsendem Umfang sind Bildende Künstler – ebenso wie Politiker, Schauspieler, Schriftsteller und Celebrities – durch ihre fotografischen Abbilder bekannt. Die Fotografie erfüllt damit eine schon immer allgegenwärtige Faszination: „People have both a need and a desire to leave for future generations an essence

---

<sup>3</sup> Vgl. Brassäi 1982, S. 170.

<sup>4</sup> Vgl. Erika Billeter: „Zur Ausstellung. 2. Teil: Der erweiterte Dialog“ In: Billeter 1997, S. 40.

<sup>5</sup> Klant 1995, S. 145.

<sup>6</sup> J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: „Künstlerbildnisse von Hugo Erfurth“ In: Erfurth 1960, o.S.

of their being. The portrait can be seen as a type of testimony, a tangible trace of who we are and what we once were.“<sup>7</sup> Im Gegensatz zu anderen Bildgattungen interessiert beim Porträt verstärkt die dargestellte Person. Die Identität des Fotografen hingegen bleibt im Hintergrund. Damit tritt der Fotograf hinter dem Porträtierten zurück und der Rezipient ist in erster Linie bestrebt den Abgebildeten zu identifizieren oder wiederzuerkennen. Wie also lässt sich der Blick auf den ausführenden Fotografen lenken? Neben formalen Besonderheiten und künstlerischen Konzepten steht die Kontextualisierung der Fotoporträts zur Verfügung – in diesem versucht das Fotoporträt ein Alleinstellungsmerkmal oder zumindest einen Wiedererkennungseffekt des Fotografen zu entwickeln.

Die eingangs benannte *Freundschaft* als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist einzureihen in eine Reihe von wiederkehrenden Elementen – Stereotypen –, welche sich in der Betrachtung von Porträtfotografen wiederholt finden lassen: Bereits die Vita stellt ein wichtiges Mittel in der Selbstdarstellung des Fotografen dar und wird von festen Erzählmustern dominiert. „Künstlerbiografien folgen Erzählmustern antiker Mythen, von Heiligenlegenden und Heldenepen. Biografische Formeln sind später in Lexiken und die Fachliteratur eingegangen, wo Experten ihr Vorwissen in das Werk hineinprojizieren.“<sup>8</sup> Entweder wird die Ausbildung durch die Nennung bekannter Lehrer hervorgehoben oder die autodidaktische Aneignung der Fototechnik betont. Wiederholt finden sich dabei zufällige Berührungspunkte mit der Fotografie oder ökonomische Notwendigkeiten als Auslöser für die Berufswahl. Denn besser als in jeder anderen künstlerischen Disziplin kann der Laie naiv beginnen den Auslöser zu betätigen, durch das konsequente Beobachten lernen und schließlich als Berufsfotograf gutbezahlte Aufnahmen und künstlerisch anerkanntes schaffen. Die steigende Nachfrage des 20. Jahrhunderts nach Fotografien erleichtert den Einstieg in den Beruf häufig. Die Fotokamera reiht sich in dieselbe Stereotypisierung. Nicht jeder Fotograf besitzt dieselbe Kamera, aber fast jeder nennt sein erstes oder liebsten Modell. Die technische Umsetzung stellt nur die eine Seite der beruflichen Voraussetzungen dar. Mindestens

---

<sup>7</sup> Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 6.

<sup>8</sup> Gabriella Zinke: „Das Bild des Künstlers – Fotoporträts von Alberto Giacometti“ In: Ausst.-Kat. Zürich 2011, S. 12.

ebenso häufig wird auf das vorhandene Gespür des potentiellen Fotografen für die Bildkomposition, die Porträtierten und Aufnahme verwiesen. Anders als vielleicht zu erwarten, wird der eventuelle Mangel an technischer Ausbildung nicht als Problem dargestellt, sondern die intuitive, unvoreingenommene Herangehensweise wird als Chance begriffen. Besondere Betonung erfährt dabei das Gespür für die Situation und den richtigen Aufnahmemoment, ein häufig benanntes Talent des Fotografen. Der Fokus liegt dabei auf dem Auslösen der Kamera im richtigen Moment und nicht mehr auf der geduldigen Herausarbeitung des Charakters in einer mühsamen Porträtsitzung. Als einer der bekanntesten Fotografen ist Richard Avedon ein Perfektionist und seine Porträtfotografien entstehen anders als viele Schnappschüsse klassisch im Atelier – die Gewissheit des richtigen Momentes ist aber unumstößlich: „Wenn ich fotografiere, weiß ich sofort, ob das Bild wirklich gelungen ist.“<sup>9</sup> Unterstützt wird diese Gabe durch die Berufung auf möglichst wenig technische Hilfsmittel, also der Verzicht auf Blitzlicht und Stativ, aber auch auf Posen und Requisiten. Der Rezipient wird damit näher an die fotografierte Person herangerückt und die bildimmanente Authentizität wird über gezielte Bildaussagen und Inszenierungen gestellt. Sobald das fotografische Porträt nicht mehr an das Fotoatelier, umständliches und sperriges Equipment sowie eine technisch notwendige lange Belichtungszeit gebunden ist, gewinnen die Begrifflichkeiten *Schnappschuss* und *unbeobachtet* an Bedeutung. Bereits in einem Anleitungsbuch von 1861 für Fotografen sind die mit scheinbar unbemerkten Porträtaufnahmen einhergehende Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit erklärtes Ziel der Fotografie. „[...] die Anordnung sollte so getroffen sein, als sei es ihm unbekannt, dass sein Portrait genommen werde“<sup>10</sup>. *Begründer des modernen Fotojournalismus* ist Erich Salomon (1886–1944), dessen Fotografien der Stereotype des unbeobachteten Moments in den 1920er Jahren zu allgemeiner Bekanntheit und Wertschätzung verhelfen. Dieses Moment bestätigt seinen Fotografien größtmöglichen Wahrheitsgehalt und Authentizität. Dennoch bleiben Schnappschüsse der Wirklichkeit entnommene Momente und sind von den Absichten des Fotografen, den Erwartungen des Porträtierten sowie wirtschaftlichen und medienorientierten Interessen begleitet. Seit jeher gehört es für einen

---

<sup>9</sup> Richard Avedon In: Gruber 1964, S. 186.

<sup>10</sup> Kleffel 1863, S. 323.

Porträtfotografen außerdem zum guten Ton wichtige Vertreter seiner Zeit aus Politik, Gesellschaft, Kunst oder Musik zu seinen Motiven zählen zu können. Idealerweise kann er eine dieser Persönlichkeiten sogar als sein wichtigstes Motiv bezeichnen. Die Berühmtheiten werten die Porträtfotografien auf, sorgen für die Nachfrage nach diesen und fördern damit das Image des Fotografen.<sup>11</sup> Gesteigert wird dieses Moment in vielen Fällen um die Vorausschau des Fotografen, da diese porträtierten Persönlichkeiten zur Zeit der Aufnahmen häufig noch unbekannt sind. In besonders treffender Weise kann die Fotografie diese Erwartungen nach berührenden und authentischen Bildnissen erfüllen. Im Bezug auf die Porträts von Gisèle Freund beschreibt ein Zitat die Faszination der Rezipienten für berühmte Modelle als Grundlage: „Wir betrachten wie Voyeure das Album ihrer Begegnungen und verbinden unseren Voyeurismus mit der Faszination, die die großen Namen in uns auslösen.“<sup>12</sup>

Grundsätzlich erfolgt die Glaubwürdigkeit von Porträts berühmter Persönlichkeiten über die Zugehörigkeit zum jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Kreis, denn über die Berühmtheit der Modelle hinaus ist auch das Gespür für den richtigen Umgang mit den zu Porträtierenden unerlässlich für außergewöhnliche Aufnahmen und so ist das Abheben von anderen Fotografen möglich. An eben diesem Punkt beginnt der zu untersuchende rezeptionsgeschichtliche Diskurs um *Empathie* und soziale Interaktion als feste Bestandteile des fotografischen Künstlerporträts. Welcher Stellenwert kommt der Freundschaft und auch anderen Formen sozialer Interaktion zwischen ausführendem Fotografen und aufgenommenem Künstler zu? Da sich das fotografische Künstlerporträt stets im Spannungsverhältnis zwischen Psychologisierung, Authentizität und Inszenierung befindet, sind Kriterien zur Definition der künstlerischen Leistungen und zur Abgrenzung von Kollegen und Konkurrenten willkommen und notwendig. Da die kollegiale Zusammenarbeit Grundlage der täglichen, künstlerischen Tätigkeit ist, ist die Benennung der einzelnen Beziehungen und gegebenenfalls der Hervorhebung nur logisch. Damit einher geht die

---

<sup>11</sup> Gisèle Freund thematisiert diesen Aspekt im Bezug auf ihre Fotografien: „Und viele davon sind nur bekannt geworden wegen der Berühmtheiten, die ich zu photographieren das Glück hatte.“(Gisèle Freund: „Einleitung“ In: Freund 1985, S. 19)

<sup>12</sup> Christian Caujolle: „Janus – Die Maske – Das Portrait“ In: Freund 1985, S. 12.

Vermutung, dass die in der Rezeption vorhandenen sprachlichen Nennungen der sozialen Interaktion nicht zur Darlegung der tatsächlichen zwischenmenschlichen Beziehungen dienen, sondern vielmehr als Konstruktion in der Rezeption fungieren. Im Hinblick auf das fotografische Künstlerporträt finden sich Freundschaften in einer quantitativen Auffälligkeit und inhaltlichen Aufgeladenheit. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Häufigkeit der Beziehungsnennungen besonders auffällig und scheint ein fester Bestandteil im Œuvre von Porträtfotografen zu sein.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass unterschiedliche Pathosformeln zugunsten des fotografischen Künstlerporträts eingesetzt werden.

„Das ‚Abbild der Realität‘ wird durch jene Praktiken konstruiert, die eine scheinbare Natürlichkeit der Aufnahme und des abgedruckten Fotos schaffen: nämlich das Prinzip des ‚unbewachten Augenblicks‘, der ‚natürlichen‘ Kameraperspektive und Einstellungsgröße, des Ausschnitts und der unauffälligen Präsentation.“<sup>13</sup>

An all diesen Stereotypen lassen sich porträtgeschichtliche Kriterien aufzeigen und zeitgeschichtliche Entwicklungen erklären. Ziel dieser Arbeit ist die Beurteilung des Stellenwerts der sozialen Interaktion für die aus der Gemeinschaft von ausführendem Fotografen und abgebildetem Bildenden Künstler entstehenden fotografischen Künstlerporträts.<sup>14</sup> Entsprechend gilt es das Spannungsverhältnis zwischen der Wiedergabe der realen, privaten Beziehungen und dem bewussten, zielgerichteten Einsatz der Begrifflichkeiten als Instrument der Selbst- und Fremdotszenierung aufzuzeigen, um den Wirkungsgrad des Topos zu begreifen. In erster Linie soll die *Freundschaft* untersucht werden, denn die zahlenmäßige Auffälligkeit vom *Topos der Freundschaft* im Kontext des fotografischen Porträts – besonders des fotografischen Künstlerporträts – spricht gegen einen Zufall, wirft Fragen auf und lässt die Nennung der positiv konnotierten Begrifflichkeit als Faktor in der Bewertung des fotografischen Künstlerporträts vermuten. Neben der sprachlichen Ebene ist der

---

<sup>13</sup> Elke Grittmann: „Die Konstruktion von Authentizität. Was ist echt an den Pressefotos im Informationsjournalismus?“ In: Knieper/Müller 2003, S. 146.

<sup>14</sup> Wenn der *Fotograf* in dieser Arbeit vom *Bildenden Künstler* abgegrenzt ist, dient dies lediglich zur sprachlichen Differenzierung zwischen dem Porträtierenden und dem Porträtierten und stellt keine künstlerische Wertung oder gar Herabsetzung des *Fotografen* gegenüber des *Bildenden Künstlers* dar.

visuelle Niederschlag der Freundschaft im Fotoporträt von zentralem Interesse. Interessant ist, ob und wie sich die soziale Interaktion zwischen Porträtfotograf und Künstlermodell aufgrund deren unmittelbarer Zusammenarbeit im Fotoporträt zeigt und gegebenenfalls nicht nur als Indiz für die soziale Interaktion sondern tatsächlich als Alleinstellungsmerkmal des Fotografen fungieren kann.

Diese Untersuchung soll vor dem Hintergrund von Entwicklung und Stellenwert des fotografischen Künstlerporträts in der Fotogeschichte erfolgen. Immerhin liegt der Fokus des Rezipienten zunächst auf der dargestellten Person und deren künstlerische Selbstdarstellung wird zu einem wesentlichen Teil durch das fotografische Künstlerporträt geprägt. Demnach dürfen die Intentionen des Porträtierten nicht außer Acht gelassen werden und es bleibt abzuwarten in welchem Spannungsverhältnis diese zum Stellenwert der Freundschaft für das Fotoporträt stehen. Da „das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet“<sup>15</sup> kommt dem fotografischen Künstlerporträt ein wesentlicher Anteil an der Ausbildung der Künstlerwahrnehmung im kollektiven Gedächtnis zu. Welchen Einfluss die soziale Interaktion entsprechend auf das fotografische Künstlerporträt hat, ist demnach für die moderne Künstlerselbstdarstellung nicht unerheblich und kann diese Diskussion eventuell um eine spannende Facette erweitern. „[...] Porträts [sind] immer sprechende Zeugnisse gesellschaftlicher Rollenverständnisse [...]“<sup>16</sup> Deshalb sollen aus den typologischen Betrachtungen dieser Arbeit weiter kunstsoziologische Überlegungen abgeleitet werden. Diese Verknüpfung der Freundschaftsdiskussion mit anderen Aspekten des fotografischen Künstlerporträts scheint mir sinnvoll und notwendig, um den Stellenwert des Fotoporträts für den Fotografen, den Künstler und aus Sicht des Rezipienten erfassen zu können.

---

<sup>15</sup> Herta Wolf: „Vorwort“ In: Krauss 2000, S. 18.

<sup>16</sup> Kanzenbach 2007, S. 22.



## 2 FORSCHUNGSLAGE UND METHODIK

### 2.1 Das fotografische Künstlerporträt in der wissenschaftlichen Diskussion

1982 stellt Klaus Honnef fest, dass es keine *geschriebene Geschichte der Porträtfotografie* gibt.<sup>17</sup> Seine Publikation *Lichtbildnisse*<sup>18</sup> „zeichnet die Entwicklung erstmals in Einzelaufsätzen nach und beleuchtet das Thema grundlegend aus kulturhistorischer, kunstgeschichtlicher und medientheoretischer Sicht“<sup>19</sup>. Den methodisch jüngeren Einstieg ermöglicht Michel Frizots *Neue Geschichte der Fotografie*<sup>20</sup>, die nach den Gründen für das Fotografieren fragt und sozio-kulturelle Überlegungen einbezieht.<sup>21</sup> Ben Maddow liefert 1979 mit *Antlitz*<sup>22</sup> eine wichtige Einschätzung einzelner Porträtfotografen. In dieser vergleichenden Diskussion findet allerdings keine differenzierte Auseinandersetzung mit dem fotografischen Künstlerporträt statt. Bildende Künstler werden auch weiterhin in vielen Publikationen in einem Atemzug mit anderen berühmten Persönlichkeiten genannt.<sup>23</sup> Trotz Quantität und Faszination dieses Bildthemas

---

<sup>17</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Köln 1982, S. 10.

<sup>18</sup> *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*. Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Hg. von Klaus Honnef/Jan Thorn Prikker. Köln 1982 (=Kunst und Altertum am Rhein, 110).

<sup>19</sup> Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 125.

<sup>20</sup> Michel Frizot: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998. (Originaltitel: *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris 1996)

<sup>21</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 30.

<sup>22</sup> Ben Maddow: *Antlitz. Das Bild des Menschen in der Fotografie. Von den ersten Porträtfotos bis zur Gegenwart*. Köln 1979.

<sup>23</sup> Wichtige Literatur mit Fotosammlungen berühmter Persönlichkeiten: L. Fritz Gruber (Hg.): *Antlitz des Ruhmes*. Köln 1960; *Celebrities. Photographische Portraits aus der Sammlung Gruber im Museum Ludwig*. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln. Hg. von Reinhold Mißelbeck. Heidelberg 1995.

sowie dessen Präsenz in Zeitschriften und Katalogen, ist eine eigenständige Betrachtung des fotografischen Künstlerporträts in einem fotogeschichtlichen Überblick bisher nicht erfolgt. Der Grund für diese Forschungslücke darf jedoch nicht in der mangelnden Wertschätzung gesehen werden, vielmehr ist es eine Spiegelung der Verflechtung des fotografischen Künstlerporträts mit dem Fotoporträt anderer Personengruppen und gar anderen Gattungen, wie Mode- und Dokumentar fotografie.

Die wissenschaftliche Aufarbeitung des fotografischen Künstlerporträts besteht zum Großteil aus monografischen Betrachtungen. 1962 vereint die Publikation *Künstler der Gegenwart*<sup>24</sup> rund 60 Fotoporträts von Künstlern. Diese Publikation ist repräsentativ für den Stellenwert der Porträtfotografen, denn der Fokus liegt auf den abgebildeten Künstlern und den Fotografen kommt lediglich ein untergeordneter Stellenwert zu. Dennoch liefert der Text eine wichtige zeitgenössische Einschätzung, nach der das „Vorhandensein [der Künstlerporträts] ein Beweis mehr dafür [ist], daß die Künstler heute zu den Helden des Tages gehören und so wahrnehmenswert geworden sind wie die Filmschauspieler, Politiker und Sportler.“<sup>25</sup> In der Ausstellung *The Photographer & The Artist*<sup>26</sup> werden 1976 Künstlerporträts von knapp 80 Fotografen nebeneinandergestellt und deren vielschichtige Einstellungen zum Künstlermodell angesprochen. Wenn auch nur einzelne der ausgestellten Vintage-Prints abgebildet sind und näheres zur Ausstellung nicht rekonstruierbar ist, liefert die Publikation mit dem Abdruck des vollständigen Fotografen- und Fotografienverzeichnisses eine wichtige Übersicht bis zum Ausstellungszeitpunkt. Diese Sicht wird ergänzt durch die 1977 in Köln stattfindende Ausstellung *Fotografische Künstlerbildnisse*<sup>27</sup>. Anhand von 21 Fotografen wird „eine breite

---

<sup>24</sup> Curt Schweicher: *Künstler der Gegenwart. Maler, Bildhauer, Architekten*. Gütersloh 1962.

<sup>25</sup> Schweicher 1962, S. 5. Zuvor hätten Zweifel an der Existenzberechtigung eines Buches ausschließlich zum Fotoporträt des Bildenden Künstlers bestanden. (vgl. S. 6)

<sup>26</sup> *The Photographer & The Artist*. Ausst.-Kat. Sidney Janis Gallery, New York. New York 1976.

<sup>27</sup> *Fotografische Künstlerbildnisse*. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln. Hg. von Gerhard Bott. Köln 1977.

Übersicht von berühmten Künstlerbildnissen<sup>28</sup> präsentiert. Der Katalog *Künstlerportraits*<sup>29</sup> von 1998 hingegen stellt lediglich zwölf Fotografen nebeneinander. Dafür erfolgt eine konkretere Benennung – das komplette Spektrum der dienenden Porträtfotografie ist repräsentiert: Von anspruchslosen Knipsbildern als Abbildungen in Monografien bis zu kalkulierten und gekonnten Fotografien mit dokumentarischer, fotohistorischer und kunsthistorischer Ebene. Ebenso von der Inszenierung und Repräsentation bis zur journalistischen Handhabung der vorgefundenen Situation. Ähnlich ist die Vorgehensweise in *Unsterblich! Das Foto des Künstlers*<sup>30</sup>, in welcher anhand der vier Fotografen Hans Namuth, Lothar Wolleh, Angelika Platen und Andrea Stappert verschiedene Herangehensweisen künstlerischer Inszenierung im Medium Fotografie aufgezeigt werden.

Die Relevanz der Porträtfotografen für die Kunstszene zeigt sich an der Vielfalt der Künstlerporträts sowie den unterschiedlichen Arbeitsweisen und Aufgabengebieten. So liegen beispielsweise mit *Fotos schreiben Kunstgeschichte*<sup>31</sup> und *Faszinierende Dokumente*<sup>32</sup> Ausarbeitungen zur regionalen Kunstszene des Ruhrgebiets vor. Andere Gliederungsmöglichkeiten sind Illustrierte Zeitschriften als Verbreitungsmedien,<sup>33</sup> weiter die Auseinandersetzung mit einer

---

<sup>28</sup> Jeane von Oppenheim: „Fotografische Künstlerbildnisse“ In: Ausst.-Kat. Köln 1977, o.S.

Unter *Künstlern* werden Bildende Künstler, Schriftsteller und Schauspieler zusammengefasst.

<sup>29</sup> *Künstlerportraits*. Kurt Blum, Dennis Hopper, Benjamin Katz, Stefan Moses, Gabriele Münter, Antonia Mulas, Ugo Mulas, Hans Namuth, Arnold Newman, Man Ray, Rolf Schroeter, Lothar Wolleh. *Absolventen der Staatlichen Fachakademie für Fotodesign, München*. Ausst.-Kat. Vereinigte Versicherungen Aktiengesellschaft, München. München 1998.

<sup>30</sup> *Unsterblich! Das Foto des Künstlers. Künstlerportraits von Hans Namuth, Lothar Wolleh, Angelika Platen, Andrea Stappert*. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek in den Ausstellungshallen am Kulturforum Potsdamer Platz. Hg. von Peter-Klaus Schuster. Berlin 2008. (=Kult des Künstlers) Diese Betrachtung des Künstlerporträts erfolgt im Rahmen der Ausstellungsreihe *Kult des Künstlers*, welche das gesteigerte Interesse an der Künstlerdarstellung im 21. Jahrhundert belegt.

<sup>31</sup> *Fotos schreiben Kunstgeschichte*. Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Hg. von Renate Buschmann/Stephan von Wiese/Anne Rodler. Köln 2007.

<sup>32</sup> *Faszinierende Dokumente. Künstler in Aktion*. Ausst.-Kat. Moscow House of Photography. Düsseldorf. Berlin 2011.

<sup>33</sup> *Portrait of the Art World. A Century of ‚ARTnews‘ Photographs*. Ausst.-Kat. New-York Historical Society, New York/International Gallery, S. Dillon Ripley Center, Smithsonian

bestehenden Sammlung.<sup>34</sup> Als Versatzstücke entwickeln die Fotografien das Bild der Vergangenheit dabei aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln. Die Ausstellung *Ichundichundich*<sup>35</sup> in Düsseldorf belegt das aktuelle Interesse am Fotoporträt. Hier wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Fotoporträt von Pablo Picasso in den einzelnen Facetten der verschiedenen Fotografen, der zahlreichen Publikationen und unzähligen Aufnahmen beleuchtet. Und nicht nur anhand des wohl meistfotografierten Künstlers Pablo Picasso werden die fotografischen Künstlerporträts der verschiedenen Fotochronisten im Überblick gezeigt. Insgesamt erfolgen die Aufarbeitung und der Vergleich von Fotografen häufig über gemeinsame Motive, also die porträtierten Künstler. Der Ausstellungskatalog *Alberto Giacometti neu gesehen*<sup>36</sup> knüpft an die Publikation *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti*<sup>37</sup> an. *Paul Gauguin vu par les photographes*<sup>38</sup>, *Toulouse-Lautrec vu par les photographes*<sup>39</sup>, *Max Ernst. Fotografische Porträts und Dokumente*<sup>40</sup> und *Frida Kahlo. Die verführte Kamera*<sup>41</sup> sind weitere Beispiele, die sich mit den Fotoporträts verschiedener Fotografen zu jeweils einem Modell befassen. Angelegt ist dieses

---

Institution, Washington D.C./u.a. Hg. von William F. Stapp. New Haven/London 2003; Jean-Francois Chaigneau: *Im Atelier. Künstler des 20. Jahrhunderts - privat und bei der Arbeit*. In Zusammenarbeit mit Guillaume Clavières und Marc Brincourt. Zürich 2012.

<sup>34</sup> *Art Faces. Künstlerporträts aus der Fotosammlung François und Jacqueline Meyer*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall. Hg. von Norbert Brey. Künzelsau 2003; *Künstler Komplex. Fotografische Porträts von Baselitz bis Warhol. Sammlung Platen*. Ausst.-Kat. Museum für Fotografie, Berlin. Hg. von Ludger Derenthal/Jadwiga Kamola. Heidelberg/Berlin 2018.

<sup>35</sup> *Ichundichundich. Picasso im Fotoporträt*. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln/Museo Picasso Málaga. Hg. von Kerstin Stremmel. Ostfildern 2011.

<sup>36</sup> *Alberto Giacometti neu gesehen. Unbekannte Fotografien und Zeichnungen*. Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur. Hg. von Beat Stutzer. Zürich 2011.

<sup>37</sup> *Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti*. Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur/Kunsthaus Zürich. Hg. von Walter Binder. Chur 1986.

<sup>38</sup> Georges Beaute: *Paul Gauguin vu par les photographes*. Lausanne 1988.(=Archives photographiques).

<sup>39</sup> Georges Beaute: *Toulouse-Lautrec vu par des photographes*. Lausanne 1988.(=Archives photographiques).

<sup>40</sup> *Max Ernst. Fotografische Porträts und Dokumente*. Ausst.-Kat. Kreuzgang des historischen Franziskanerklosters, Rathaus Brühl. Brühl 1991.

<sup>41</sup> Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg.): *Frida Kahlo: Die verführte Kamera. Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*. Basel 1992.

vergleichende Analysieren bereits in einem Ausstellungskatalog, in welchem anhand der Künstler Max Liebermann, Richard Strauss und Alexander Camaro Schnittmengen der porträtierten Fotografen gebildet und die fotografischen Produkte vergleichend betrachtet werden.<sup>42</sup> Gabriella Zinke geht in ihrer Dissertation<sup>43</sup> noch einen Schritt weiter, bestätigt das allgemeine Interesse an dem sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Mehrwert des fotografischen Künstlerporträts und entwirft anhand von Picasso, Giacometti und Le Corbusier eine Darstellungstypologie des Bildenden Künstlers im Fotoporträt.

In verschiedenen Publikationen zum fotografischen Künstlerporträt werden überdies *Empathie* und *soziale Interaktionen* als relevanter Bestandteil der erfolgreichen Zusammenarbeit thematisiert. Eine wichtige Publikation hierzu ist das motivisch gefasste Überblickswerk *Künstler bei der Arbeit*<sup>44</sup>. Anhand der Frage nach der fotografischen Wiedergabe des arbeitenden Künstlers liefert Michael Klant für die zeit- und bildgeschichtliche Entwicklung dieser Bildgattung ein Standardwerk. Außerdem verweist er auf die Relevanz der zugrundeliegenden Beziehungen zwischen Fotograf und Künstler sowie auf den damit eng verbundenen Begriff der *Empathie*.<sup>45</sup> Bereits 1986 haben André Rouillé und Bernard Marbot<sup>46</sup> sich der Untersuchung der sozialen Interaktionen zwischen Fotografen und Künstlern zugewendet. Indem die jeweilige Beziehung im Vordergrund steht, bilden die drei Kategorien *corps-sujet*, *corps-objet* und *corps-élément* die zugewiesene Rolle und den intendierten Zweck einer Fotografie ab.<sup>47</sup> Die meisten fotografischen Künstlerporträts fallen unter die Kategorie *corps-sujet*. Dabei existiert kein Anrecht auf eine bestimmte Darstellungsform, sondern die Beziehung zwischen Fotograf und Fotografiertem bildete den entscheidenden Faktor.<sup>48</sup> Neben dieser fototheoretischen

---

<sup>42</sup> Ausst.-Kat. Berlin 1988.

<sup>43</sup> Gabriella Zinke: *Das Bild des Künstlers. Fotoporträts von Picasso, Giacometti und Le Corbusier*. Diss. Zürich 2008.

<sup>44</sup> Michael Klant: *Künstler bei der Arbeit – von Photographen gesehen*. Ostfildern-Ruit 1995.

<sup>45</sup> Vgl. Klant 1995, S. 218.

<sup>46</sup> André Rouillé/Bernard Marbot (Hg.): *Le Corps et son Image. Photographies du dix-neuvième Siècle*. Paris/La Rochelle 1986.

<sup>47</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 148/49.

<sup>48</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 176.

Betrachtung existiert keine einschlägige Literatur, welche den *Topos der Freundschaft* zwischen Ausführendem und Abgebildetem oder das *fotografische Freundschaftsbild* untersucht. Lediglich Peters erwähnt das *sentimentale Freundschaftsbild* als Bildtypus in der Fotografie.<sup>49</sup> Und der Bildband *Augenblicke der Menschlichkeit*<sup>50</sup> fragt nach dem bildlichen Wesen der Freundschaft, bleibt einer konkreten Antwort aber schuldig. Weiter wurde das Thema des *Freundschaftsbildes* bisher nur von Mathys Dissertation *Fotofreundschaften*<sup>51</sup> für die private Fotografie untersucht, wobei die verschiedenen Berührungs- und Blicksituationen, die die Freundschaft zwischen den Abgebildeten ausdrücken, als privat-fotografische Ikonographie der Freundschaft ausgearbeitet werden.<sup>52</sup> Diese private Freundschaftsikonographie ist jedoch nicht repräsentativ, sondern selbstbewusst und ungezwungen. Kollegen posieren hier ohne gestische Verbindung und demonstrieren Unabhängigkeit und Sachlichkeit, Kameraden hingegen haben intensiven Körperkontakt und inszenieren sich als Gemeinschaft und *Freundschaftsfotos* zeichnen sich durch gemeinsamen Spaß und körperliche Vertrautheit aus.<sup>53</sup> Das entworfene Bild kann nicht auf das professionelle Künstlerporträt übertragen werden.

Das *fotografische Freundesbildnis* hingegen, welches den von Lankheit geprägten Begriff des *Freundschaftsbildes* und das als Freundschaftsgabe bekannte *Freundesbildnis* im Medium der Fotografie fortsetzt, findet in der Literatur bisher keine Beachtung.<sup>54</sup> Patrick Vogl führt das Nichtvorhandensein von Fotopublikationen zum Thema Freundschaft auf die Unmöglichkeit von deren Fixierung im Bild zurück – er versteht das Bedürfnis nach

---

<sup>49</sup> Vgl. Peters 1979.

<sup>50</sup> *Augenblicke der Menschlichkeit. Liebe – Freundschaft – Familie*. München 2004. Der Bildband folgt dem außergewöhnlichen Wettbewerb *MILK – Moments of Intimacy, Laughter and Kinship* von 1999 mit 40.000 Fotoeinsendungen. Ausgewählt wurden diese in die Kapitel Familie, Freundschaft und Liebe gegliederten Fotografien nach den Beurteilungskriterien *authentische Bildgeschichten* und *wahrhaftige und spontane Emotionen*. (vgl. S. 7)

<sup>51</sup> Nora Mathys: *Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950*. Diss. Baden 2013.

<sup>52</sup> Mathys 2013, S. 265-295.

<sup>53</sup> Vgl. Mathys 2013, S. 303.

<sup>54</sup> Zur Differenzierung von *Freundschaftsbild* und *Freundesbildnis* siehe Kap. III.3.3.

*Freundschaftsbildern* durch private Fotoalben abgedeckt.<sup>55</sup> Dennoch versucht er die Zusammenhänge zu rekonstruieren: „Das vorliegende Freundschaftsbild ist ein Konstrukt, das durch die Aufgabenstellung des Fotoprojekts und die anschließende Bildauswahl um Differenzen und Widersprüchlichkeiten bereinigt und auf eine homogene Bildgestalt reduziert wurde.“<sup>56</sup> Meiner Einschätzung nach greift Vogls Feststellung zum Nichtvorhandensein der Freundschaft nicht weit genug. Gerade im Bezug auf Prominentenporträts, die Veröffentlichung von Fotobildnissen und im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt ist das Thema Freundschaft fest verortet. Es bleibt zu klären, ob das sprachliche Phänomen des *Topos der Freundschaft* auch im Bild Visualisierung findet, um das bisher in der kunsthistorischen Forschung existierende Desiderat um das fotografische Freundschaftsbild Bildender Künstler zu schließen.

## 2.2 Sprach- und bildgeschichtliche Lesbarkeit

Ausgangspunkt und Antrieb dieser Arbeit ist die wirkungsgeschichtliche Fragestellung nach dem Stellenwert der sozialen Interaktionen zwischen ausführenden Fotografen und abgebildeten Künstlern im fotografischen Künstlerporträt. Das Motiv der *Freundschaft* – soziologisch, sozialpsychologisch und sprachwissenschaftlich stärker behandelt als in der Bildenden Kunst – soll als durchaus nicht unbeachtliches Element in der Geschichte des Fotoporträts aufgearbeitet werden.

Der Diskurs um die Beziehung zwischen Fotograf und Künstler ist jedoch zu einem großen Teil rezeptionsgeschichtliche Konstruktion. Die offenkundige Schwierigkeit besteht darin, dass über bestehende Freundschaften kaum gesprochen wird. Nur selten leider finden sich verbindliche Selbstäußerungen, die die Beziehungen zwischen Fotograf und Künstler definieren. Nahezu unmöglich ist es eine Bestätigung dieser sprachlich fixierten Beziehungen durch den Benannten selbst zu finden. Neben den direkten Freundschaftsbekundungen aber gibt es zahlreiche Äußerungen gegenüber Dritter und als

---

<sup>55</sup> Vgl. Vogl In: Futscher/Mixa 2008, S. 47.

<sup>56</sup> Vogl In: Futscher/Mixa 2008, S. 56.

Feststellungen und Ergebnisse innerhalb von Rezeption und monografischen Fotografienbetrachtungen. Diese sprachliche Verwendung gilt es in dieser Arbeit auszuwerten. Dabei muss der Begriff *Freundschaft* kritisch hinterfragt und entsprechend seiner tatsächlichen Bedeutung weiter differenziert werden. Weiter gilt es zu beachten, dass viele Bezeichnungen der sozialen Interaktion ohne Quellenangaben verwendet sowie wiederholt werden und deren Herkunft und Qualität deshalb nur schwer rekonstruierbar sind. Einzelne Bezeichnungen, selbst wenn keine primäre Quelle vorhanden ist, können sich somit durch die Rezeption ziehen. Wichtig ist deshalb sich der Lückenhaftigkeit und Fehleranfälligkeit einer solchen nachträglichen Betrachtung – meist durch Außenstehende – bewusst zu sein. Demnach muss die Quellenlage der Freundschaftsbekundungen innerhalb der Fotografienrezeption differenziert betrachtet werden. Handelt es sich um direkte Äußerungen und Briefe an den Freunden, Benennungen der Freundschaft gegenüber Dritten oder nachträgliche, oft zielorientierte Definitionen der sozialen Interaktionen, welche die Werkbetrachtungen zu den einzelnen Fotografen begleiten?

„Paare fordern zur Legendenbildung heraus. Sie erzählen immer eine Geschichte.“<sup>57</sup> Dasselbe kann über Freundschaft gesagt werden, oder vielmehr über die beteiligten Künstler. Verschiedene Informationskanäle stehen zur Verfügung, doch müssen wir in allen Fällen davon ausgehen, dass wir es mit unterschiedlich dokumentierten, konstruierten und kommentierten Geschichten zu tun haben.<sup>58</sup> In die realen Beziehungen zwischen Individuen aber kann deshalb nicht wie in ein Glashaus hineingeschaut werden. Vielleicht sogar interessanter ist die Analyse des konstruierten Bildes, bestehend aus bewusst inszenierten Elementen, unbewusst entstandenen Eindrücken und bestehenden Fehlstellen. Diese Problematik des Wahrheitsgehaltes in Künstlertexten und Äußerungen zur Freundschaft macht meine Herangehensweise angreifbar. Ähnlich wie in *Dichter und Denker im Porträt*<sup>59</sup> wird es deshalb immer wieder erforderlich sein, kunst- und literatursoziologische sowie literarische

---

<sup>57</sup> Renate Berger: „Leben in der Legende“ In: Berger 2000, S. 1.

<sup>58</sup> Vgl. Renate Berger: „Leben in der Legende“ In: Berger 2000, S. 3.

<sup>59</sup> Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurensuche zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München 1993.(=Kunstwissenschaftliche Studien, 59).

Zeugnisse auf Bilddokumente und das historische Porträtverständnis zu beziehen.<sup>60</sup> Entsprechend erweitert Kanz das bestehende rezeptionsästhetische Modell *Künstler – Kunstwerk – Betrachter* um den porträtierten Künstler und den Kontext des Fotoporträts.<sup>61</sup> Übertragen auf das fotografische Künstlerporträt bedeutet dies eine implizite Dreieckskonstruktion aus ausführendem Fotografen, abgebildetem Künstler und resultierendem Fotoporträt, das für den Rezipienten erst durch den sprachlichen Kontext lesbar wird. Dieses Modell lässt vermuten, dass das aus dem Zusammenspiel von Fotograf und Künstler entstandene Porträt für Dritte nicht aus sich heraus lesbar ist. Diese These gilt es zu überprüfen, besonders da der Kontext des fotografischen Künstlerporträts dem Rezipienten oft das Gegenteil Glauben machen will und die soziale Interaktion zwischen Fotograf und Künstler als Schlüssel zur Bildbetrachtung nennt, wie im Verlauf dieser Arbeit deutlich wird.

Demnach ist neben der sprachlichen Analyse eine bildgeschichtliche Herangehensweise an den *Topos der Freundschaft* – genauer an die Tradition des *Freundschaftsbildes* – innerhalb des fotografischen Künstlerporträts sinnvoll. Ich schließe mich hier der Meinung von Jens Jäger an, der diese „als untrennbare Einheit betrachtet, da sich die gesellschaftliche Bedeutung des Phänomens Photographie nur aus dem Zusammenspiel zwischen den Bildern, ihren Produktionsbedingungen und der Rezeption erschließen läßt.“<sup>62</sup> Die besonders in der Romantik gebräuchliche Bildgattung des *Freundschaftsbildes* soll auf das fotografische Künstlerporträt übertragen werden. Dabei ergeben sich Übereinstimmungen aber auch medial und zeitgeschichtlich bedingte Neuerungen und Veränderungen. Gleichzeitig zeigt diese Analyse, dass eine reine Betrachtung der formalen Aspekte nicht möglich ist, denn damit würden viele wesentliche Aspekte zum Verständnis der sozialen Interaktion zwischen Fotograf und Künstler ausgeklammert bleiben. Daher ist es sinnvoll eine

---

<sup>60</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 13.

<sup>61</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 12. Kanz führt diese Erweiterung im Bezug auf das Literatenporträt aus, sodass aus „Künstler – Kunstwerk – Betrachter“ das fünfteilige Modell „Künstler – Porträt – porträtierte(r) Schriftsteller – literarisches Werk – Gesamtheit der Betrachter/Leser“ wird.

<sup>62</sup> Jäger 1996, S. 22.

„wirkungsästhetische Perspektive“<sup>63</sup> einzunehmen, die das fotografische Künstlerporträt entsprechend einer spezifischen Wirkung auf das Publikum versteht.

„Die erkenntnistheoretische Mißlichkeit eines solchen Zirkelschlusses läßt sich vermeiden, sobald wir die Bildniskunst nicht mehr als Widerspiegelung, sondern als Zeichensystem angehen und dieses System in jenem Kommunikationsprozeß, in dem es seine ursprüngliche Funktion erfüllt, zu rekonstruieren suchen.“<sup>64</sup>

Die Tatsache, dass die Fotogeschichte ein Forschungsgebiet darstellt, das teilweise gut erschlossen ist und andere Teile hingegen noch kaum behandelt sind, gilt auch im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt.<sup>65</sup> Während zu manchen Fotografen ausführliche wissenschaftliche Analysen vorliegen, steht die Forschung bei anderen am Anfang. Beispielsweise gibt es mehr Untersuchungen über die Berufsfotografen der 1840er und 1850er als über diese Berufsgruppe in den 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhundert.<sup>66</sup> Diese monografischen Forschungslücken können innerhalb dieser Dissertation nicht geschlossen werden, weshalb es essentiell ist sich der jeweiligen Rezeption und der bestehenden Forschungslage als zeitgenössischer Zwischenbericht bewusst zu sein. Deutlich wird dies am Vergleich von zeitgenössischen Beurteilungen und nachfolgender Rezeption. So kann die heutige Aufarbeitung eines Fotografen keine verlässlichen Aussagen über die zeitgenössische Popularität des Einzelnen treffen, wie das Beispiel des populärsten Berufsfotograf der 1860er und 1870er Jahre – Melandri – zeigt, der heute nahezu unbekannt ist.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Giuliani 1986, S. 54.

<sup>64</sup> Giuliani 1986, S. 54/55.

<sup>65</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 17-39. Gut ausgearbeitet ist die Frühzeit der Fotografie und die Technikgeschichte oder auch die künstlerische Fotografie um 1900 und der 1920er Jahre.(vgl. S. 17) Die fotogeschichtliche Forschung ist im Bezug auf soziale Praxis, künstlerische Gattung, Massenphänomen, kulturelles Konstrukt und den wirtschaftlichen Faktor noch von großen Forschungslücken geprägt.(vgl. S. 17) Seit den 1980er und 1990er Jahren finden sich neben den fotogeschichtlichen Studien über Staaten, Regionen, Orte, Personen, Techniken und fotografische Kunstwerke zunehmend historische Analysen fotografischer Praktiken, Motivkomplexe und Genres – bestimmend sind die Analysen aus den Nachbardisziplinen Kunstgeschichte, Geografie, Anthropologie, Ethnologie, Soziologie, Literaturwissenschaft.(vgl. S. 19)

<sup>66</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 31.

<sup>67</sup> Vgl. Maddow 1979, S. 133/142.

Eben dieses fotohistorische Bild gilt es im Hinblick auf die soziale Interaktion der Freundschaft zu entwerfen. Bewusst wurde für diese Arbeit weder eine zeitgeschichtliche noch eine stilistische Einschränkung vorgenommen, da der Stellenwert der Freundschaft für das fotografische Künstlerporträt in seinen verschiedenen Facetten betrachtet werden soll. Hierbei folge ich der Auffassung von Kanzenbach, dass „sich Darstellungstraditionen erst dann klären und plausibel werden, wenn die Belege dafür in hinreichender Anzahl zur Sprache kommen“<sup>68</sup>. Dennoch stellt diese Arbeit keinen fotohistorisch repräsentativen Überblick über die Entwicklung des fotografischen Künstlerporträts dar, sondern der zu untersuchende Korpus der Fotografen wurde im Verlauf der Arbeit auf wichtige Stellvertreter der einzelnen Aspekte und Entwicklungsstufen der Thematik gekürzt. Insgesamt wurden im Verlauf der Arbeit knapp 100 Fotografen im Hinblick auf ihre Relevanz für die Fragestellung untersucht und die Fotografienauswahl während der Arbeit mehrfach kritisch hinterfragt, modifiziert und gegebenenfalls um einzelne Fotografen erweitert. Diese quantitative Bandbreite der untersuchten Porträtfotografen ermöglicht eine repräsentative Bearbeitung der sprachlichen und bildimmanenten Relevanz von Freundschaft innerhalb des Künstlerporträts. Dennoch fehlen hier Fotografen, die für eine allgemeine Geschichte des fotografischen Künstlerporträts von Interesse wären, da bewusst die Blickrichtung auf das Thema der Freundschaft und die soziale Interaktion zwischen Fotograf und Künstlermodell gewählt wurde. Weiter muss auf die Vertiefung einzelner Freundschaften und teilweise auf das Verfolgen aufkommender Fragen verzichtet werden. Mögen aufgrund dieser zunächst fehlenden Einschränkung des Untersuchungsfeldes vermutlich einzelne Facetten dieses komplexen Themas übersehen wurden sein, so ermöglicht die Flexibilität dieser Methodik doch einen neuen Blickwinkel auf das fotografische Künstlerporträt. Etwaige Fehlstellen und Unschärfen mögen hoffentlich hinter der Relevanz dieser Fragestellung als zentralen Aspekt im Fotoporträt und auch für das Künstlerselbstverständnis zurücktreten sowie die aufgrund der interdisziplinären Herangehensweise ablesbaren Paradigmenwechsel und gesellschaftsrelevante Veränderungen überwiegen.

---

<sup>68</sup> Kanzenbach 2007, S. 21.

## 2.3 Ideengeschichtlicher Korpus

Diese Arbeit zum fotografischen Künstlerporträt versucht außerdem eine Kontextualisierung: In erster Linie sollen die sozialen Interaktionen zwischen Fotograf und Künstler betrachtet werden. Anhand dieser soll die Fähigkeit und Qualität des fotografischen Künstlerporträts als Informationsträger kulturgeschichtlicher Veränderungen untersucht werden. Neben dem *Freundschaftsbild* ist das fotografische Künstlerporträt nämlich immer auch Medium des Künstlers, wesentlicher Bestandteil von dessen *Künstlerbild* und Visitenkarte des Fotografen. Andreas Köstler führt eine Begriffsdefinition ein, die hierfür wesentlich ist:

„Diese Wechselwirkung zwischen den Intentionen des Portraitierten und der Erwartung des Rezipienten ist [...] am besten als Wechselwirkung von Eigen- und Fremd-Image zu beschreiben; Begriffe wie ‚Typus‘ oder ‚Ideal‘ stoßen hier an ihre Grenzen, weil sie den Impetus der Interessenlagen nicht zu fassen vermögen. [...] Der Begriff ‚Image‘ umschreibt dabei den Vektor, unter dem Bildnisse antreten, das Interessenpotential, das sie verfügbar machen, das sie abrufen wollen; der Rekurs auf das ‚Image‘ macht es möglich, genau diesen Impetus zu beschreiben.“<sup>69</sup>

Ebenso wenig wie das Medium Fotografie ist auch das fotografische Künstlerporträt objektiv. „Gisbert Tönnis hat in Anlehnung an Walter Benjamin drei bestimmende Faktoren in dem Dialog zwischen Fotograf und Fotografiertem herausgearbeitet.“<sup>70</sup> Diese sind das technisch bedingte Verharren, die emotionale Reaktion auf die Konfrontation mit der Kamera und der Wunsch nach einem repräsentativen Charakter der Aufnahme.<sup>71</sup> Der Künstler hat damit ebenso Einfluss auf die entstehende Momentaufnahme wie der Fotograf. Nicht vergessen werden darf dabei, dass der Bildende Künstler durch das gesteigerte Interesse an seiner Künstlerpersönlichkeit für Werk und Erfolg nie frei von seiner eigenen Imagebildung sein kann. „Die Gesichter von Menschen, die nicht wissen, daß sie beobachtet werden, haben etwas an sich, das verschwindet, sobald sich diese Menschen beobachtet fühlen.“<sup>72</sup> Der Künstler, der den Umgang mit der Fotografie gewohnt ist, ist vermutlich nie ganz frei von dieser

---

<sup>69</sup> Andreas Köstler: „Das Portrait: Individuum und Image“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 14.

<sup>70</sup> Klant 1995, S. 13.

<sup>71</sup> Vgl. Tönnis In: Zeitschrift für Kunstpädagogik 1975, S. 89.

<sup>72</sup> Sontag 1978, S. 38.

kalkulierten Selbstbeherrschung. Keineswegs ist das fotografische Künstlerporträt aber als reine Künstlerselbstinszenierung zu begreifen. Ebenso fließen die Intentionen des Fotografen als wesentliches Gestaltungskriterium ein. Das fotografische Künstlerporträt kann ein einheitliches Ergebnis der verschiedenen Intentionen, das deutliche Überwiegen einer Aussageabsicht oder auch das spannungsgeladene Ringen um den Aussagegehalt sein. Anders als beim gemalten Porträt ist der Fotograf in seinem Werk an die unmittelbare Anwesenheit des abzubildenden Künstlers gebunden, die Michael Klant als eine „*conditio sine qua non*“<sup>73</sup> hervorhebt.

Bewusst wurde der diskursanalytische Ansatz für die Untersuchung des Freundschafts-Topos innerhalb des fotografischen Künstlerporträts gewählt, da sich dieser in der Fotogeschichte bereits als beliebte Mischform verschiedener Ansätze etabliert hat. Das *wie* und das *was* der gesellschaftlichen Kommunikationszusammenhänge sind zentrale Fragen dieser kritischen Ansätze.<sup>74</sup> Ähnlich der Rezeptionsgeschichte nach Wolfgang Kemp wird die Wanderung und Entwicklung künstlerischer Formulierungen durch Zeiten und Kunstlandschaften verfolgt.<sup>75</sup> Da sich aber keine eindeutigen Formulierungen der fotografischen Freundschaftsdarstellung entwickeln lassen, müssen Aspekte der literarischen Rezeptionsgeschichte berücksichtigt und entsprechend die sprachlichen Formulierungen zu den jeweiligen *Freundschaftsbildern* gelesen werden. Bereits Lankheit, als Begründer des Begriffs *Freundschaftsbild* – kommt nicht allein durch die formale und inhaltliche Betrachtung der Porträts zu seinem Ergebnis, sondern bezieht schriftliche Quellen ein.

Im Sinne der Rezeptionsästhetik wird weiter nach dem Adressaten des fotografischen Künstlerporträts gefragt, dem *impliziten Betrachter*, woraus sich Informationen über die Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft ablesen

---

<sup>73</sup> Klant 1995, S. 11.

<sup>74</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 79.

<sup>75</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“ In: Kemp 1985, S. 21. Durch die Rezeptionsästhetik werden Daten sichergestellt und Einflüsse nachgewiesen, die Entwicklung einzelner Motive wird betrachtet, ebenso die Differenz zwischen Vor- und Nachbild.

lassen,<sup>76</sup> ebenso über die Intentionen von Fotografen und Künstlern. Dieses Bestreben bedeutet leider nicht, dass die Frage nach dem Verwendungszweck der einzelnen Fotoporträts abschließend geklärt werden kann. Diese Frage kann nur selten mit entsprechenden Quellen beantwortet und in der Arbeit nur exemplarisch rekonstruiert werden. Allgemein lässt sich feststellen, dass *fotografische Freundschaftsbilder* nicht wie das bei Lankheit entwickelte *Freundschaftsbild* der Zwiesprache zwischen Künstler und Modell dienen, sondern diese bewusst für die Veröffentlichung angelegt sind. Entsprechend geht es in erster Linie nicht um das Miteinander der Freunde durch den Fotoabzug, sondern um das freundschaftliche Miteinander während der Porträtsitzung, welches durch das Fotoprodukt untermauert werden kann. Da das fotografische Künstlerporträt hierbei als Indiz für die Lesbarkeit nicht ausreicht, muss es vom *Topos der Freundschaft* kontextualisiert werden.

In der Nachfolge von Benjamin und Warburg erfolgt die Analyse am jeweiligen Einzelfall entsprechend der Form- und Funktionsanalyse.

„Sie untersuchen die Fotografien nicht im Hinblick auf eine Stil- oder Technikgeschichte, sondern als Form gewordene Gestaltung sozialer, wissenschaftlicher, produktions- und kommunikationstechnischer, warengeschichtlicher und weltanschaulicher Tendenzen ihrer Zeit, zugleich aber auch als ästhetische Determinationen des Mediums selbst in seinem gegebenen historischen Augenblick.“<sup>77</sup>

Überdies muss „[d]as Spannungsverhältnis zwischen der Photographie als sozialem Phänomen und dem Kontext des einzelnen Bildes [...] berücksichtigt werden.“<sup>78</sup> Mein Vorgehen ist damit vergleichbar mit Jens Jägers „Prinzipien der historisch-kritischen Methode der Quelleninterpretation“<sup>79</sup>. Neben der Entwicklung einer Typologie der Bilder, erfolgt die Analyse der Rezeption zur Feststellung von Bedeutungsebenen und Verwendungszusammenhängen.<sup>80</sup> Aufgrund der Komplexität und Vielschichtigkeit der Fragestellung sollen einzelne aussagekräftige Beispiele ins Zentrum gerückt werden, anhand derer sich die wichtigsten Faktoren darlegen lassen und auf weitere Beispiele und

---

<sup>76</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“ In: Kemp 1985, S. 22.

<sup>77</sup> Molderings 2008, S. 9.

<sup>78</sup> Jäger 1996, S. 20.

<sup>79</sup> Jäger 1996, S. 21.

<sup>80</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 21/22.

allgemeine Entwicklungstendenzen verwiesen werden kann. Die dabei nötigen Auslassungen sollen das Erfassen als entwicklungsgeschichtliches Phänomen stärken.



# 3 DIE TRADITION DES FREUNDSCHAFTSDISKURSES

## 3.1 Reminiszenz der Freundschaft als theoretisches Ideal

### 3.1.1 Kontextualisierung des Begriffs *Freundschaft*

Freundschaft ist eine individuelle Beziehungsform zwischen zwei Menschen. „Freundschaften bereichern das Leben um unendlich viele Facetten.“<sup>81</sup> Doch wie lässt sich die Freundschaft als abstrakte Idee definieren? Treffend beschreibt Aristoteles die „Freundschaft als eine Seele in zwei Körpern“<sup>82</sup> und Cicero rät „die Freundschaft allen menschlichen Gütern vorzuziehen. Nichts ist nämlich so unserer Natur gemäß, so passend zu unseren Verhältnissen, sei es im Glück oder im Unglück“<sup>83</sup>. In diesen und weiteren Überlegungen antiker Philosophen zur Freundschaft sind die Grundzüge einer Definition angelegt, welche bis heute vielfach aufgegriffen und weiterentwickelt wurde sowie die Freundschaftsidee bis in die jüngste Zeit prägt. Die Ausdrucksformen der jeweiligen Freundschafts-Definitionen sind zeitbedingt und bilden verschiedene historische Erscheinungsbilder aus,<sup>84</sup> allein die „Begriffe sind dauerhaft, aber

---

<sup>81</sup> Friedemann Schmolz: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmolz 2011, S. 16.

<sup>82</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 7. Vermutlich zitiert nach Aristoteles’ Feststellung, dass Sprichwörter wie „(Ein Herz und) eine Seele“, „Freundesgut gemeinsam Gut“, „Freundschaft ist Gleichheit“ zutreffen. (vgl. Bovenschen/Beckmann 2009, S. 61/62) Hinweis auf den Freund als „zweites Ich“ auch in der lexikalischen Definition. (vgl. Reibnitz In: Der neue Pauly 1998, Sp. 671)

<sup>83</sup> Marcus Tullius Cicero: „Laelius. Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 72.

<sup>84</sup> Vgl. Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 100.

ihr Sinn verändert sich im steten Gebrauch sich wandelnder Zeitläufte (sic)<sup>85</sup>. An der Vielgestaltigkeit der Freundschaft und deren unterschiedlicher Verwendung lässt sich ablesen, dass es wohl zu keiner Zeit einen ausschließlichen Freundschaftstypus gibt, sondern zu jeder Zeit mehrere Formen nebeneinander bestehen und die zeitgenössische Gesellschaft repräsentieren.<sup>86</sup> Am größten ist dabei die Diskrepanz zwischen der persönlichen Beziehung zweier Individuen und dem gesellschaftlichen Phänomen Freundschaft, also zwischen realen Formen sozialer Interaktion und idealen Konstruktionen. Eine klare Trennung dieser beiden Bedeutungsebenen ist unerlässlich: „Über Freundschaft wird gleichwohl oft geschrieben, einige Gedichte, viele Briefe, sehr viele Aphorismen und zahllose Essays legen davon Zeugnis ab. Aber ‚in‘ der Freundschaft wird [...] relativ wenig ‚über‘ die Freundschaft gesprochen.“<sup>87</sup> Weiter ist Freundschaft nur eine von vielen Ausformungen der sozialen Interaktion. Neben der Liebe stellen die Verwandtschaft und die Freundschaft die wichtigsten Beziehungsformen dar. Während die Liebe auf der körperlichen Begierde zwischen Mann und Frau gründet und die Verwandtschaft von der familiären Struktur fest definiert wird, besitzt die Freundschaft großen Definitionsspielraum und oft sind die Übergänge zu anderen Beziehungsformen fließend. „Auch Verwandte können zusätzlich durch Freundschaft verbunden sein, Liebe kann der Freundschaft ähneln.“<sup>88</sup>

Gleichzeitig aber ist die Freundschaft die häufigste Form auftretender sozialer Interaktionen zwischen dem ausführenden Fotografen und dem abgebildeten Künstler eines Fotoporträts. Als zentraler Begriff ist sie deshalb Ausgangspunkt dieser Untersuchung, wird aber dennoch in Beziehung und Relation zu anderen Beziehungsformen gesetzt, um die soziale Interaktion im Fotoporträt adäquat zu beurteilen. Ziel dieses Kapitels kann es nicht sein den in erster Linie soziologischen Forschungszweig zur Freundschaft fortzuführen. Vielmehr sollen wichtige Aspekte dieser Diskussion, die im Kontext der sozialen Interaktionen des fotografischen Künstlerporträts relevant sind, herausgestellt werden.

---

<sup>85</sup> Friedemann Schmolz: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmolz 2011, S. 9.

<sup>86</sup> Vgl. Nötzoldt-Linden 1994, S. 46.

<sup>87</sup> Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 95.

<sup>88</sup> Oschema 2006, S. 110.

## 3.1.2 Das Prinzip der Freundschaft

### Die utilitaristische Freundschaft

Obleich der Wunsch nach Freundschaft rasch entsteht, trifft dies nicht auch auf die Freundschaft selbst zu.<sup>89</sup> Jean de La Fontaines Ausspruch „Nichts ist verbreiteter als der Name, nichts ist seltener als die Sache“<sup>90</sup> ist zutreffend. Daher gilt es zunächst zu klären, ob und von welchen Motiven und Absichten diese Beziehungsform geleitet ist. Von Aristoteles stammt die umfassendste Freundschafts-Theorie der Antike, wonach die Freundschaft im „Liebenswerte[n]“<sup>91</sup> gründet und sich im Nützlichen, im Lustvollen oder als tugendhafte Freundschaft in sich selbst äußert.<sup>92</sup> Diese letztgenannte, „[v]ollkommene Freundschaft ist die der trefflichen Charaktere und an Trefflichkeit einander Gleichen“<sup>93</sup> und die einzige Form andauernder Freundschaft. Auch Cicero lobt die Zweckfreiheit der Freundschaft – ihm scheinen „Leute, die um des Vorteils willen Freundschaft heucheln, die liebenswerteste Verknüpfung in der Freundschaft aufzuheben“<sup>94</sup>. Neben dieser zweckfreien Beziehung tauchen weitere Ausformungen auf. Platon knüpft die Freundschaft eng an die Tugend und unterscheidet in die auf Gegensätzlichkeit gegründete *heftige Freundschaft*, die aus Ähnlichkeit hervorgehende *sanfte Freundschaft* sowie eine Verschmelzung beider Prinzipien.<sup>95</sup> Der gesamte soziologische Diskurs zur Freundschaft ist geprägt von diesem kontroversen Ursprung und traditionsbildend sowohl für die Antike als auch das Mittelalter. „Seitdem ist ein Freundschaftsideal bestimmter Färbung in die europäisch-abendländische Kultur eingegangen, das sowohl ethisch als auch emotional hoch aufgeladen ist, aber nicht genuin christlich bestimmt ist.“<sup>96</sup>

<sup>89</sup> Vgl. Aristoteles: „Nikomanische Ethik. Buch VIII“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 42.

<sup>90</sup> Friedemann Scholl: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Scholl 2011, S. 17.

<sup>91</sup> Aristoteles: „Nikomanische Ethik. Buch VIII“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 39.

<sup>92</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 798/799.

<sup>93</sup> Aristoteles: „Nikomanische Ethik. Buch VIII“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 41.

<sup>94</sup> Marcus Tullius Cicero: „Laelius. Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 84.

<sup>95</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 798.

<sup>96</sup> Michael Maurer: „Freundschaftsbriefe – Brieffreundschaften“ In: Manger/Pott 2006, S. 70.

Während im Anschluss an die antiken Freundschaftsdefinitionen die kaiserzeitlichen Schriften von Lukian, Plutarch, Maximus von Tyros und Libanios wenig Beachtung in der Forschung finden, verändert die christliche Reflexion den Freundschaftsbegriff deutlich und lässt das innerweltliche Freundschaftsdenken hinter der Gottesfreundschaft zurücktreten.<sup>97</sup> Die christliche Abhandlung *De spirali amicitia*<sup>98</sup> des Zisterziensermönchs Aelred von Rievaulx trennt die „auf Leidenschaft gegründete, fleischliche, auf Nutzen gegründete“<sup>99</sup> körperliche Freundschaft von der geistigen *caritas*.<sup>100</sup> Diese „auf Liebe beruhende F. der Seele“<sup>101</sup> verbindet die Menschen im Innern durch die Liebe Christi.<sup>102</sup> Der Pietismus verlagert den Schwerpunkt wiederum von der Gottesliebe auf die Nächstenliebe, wodurch die Freundschaft an eigenem Wert gewinnt.<sup>103</sup> Im Kontext der Säkularisation wird Freundschaft somit verstärkt als zwischenmenschliche Beziehung begriffen – die antiken Gedanken dominieren den weiteren Freundschaftsdiskurs.<sup>104</sup> Ein stark individualisiertes Freundschaftsideal wird von Michel de Montaigne vertreten. In seinem Essay *De l'amitié*<sup>105</sup> scheint er die romantische Vorstellung vorwegzunehmen,<sup>106</sup> was „für die Renaissance im großen und ganzen nicht typisch [ist], denn die Kultur der Reflexion war damals noch im Entstehen begriffen“<sup>107</sup>. Die Neuzeit verdankt Montaigne damit ihre berühmteste und einflussreichste Betrachtung über die

---

<sup>97</sup> Vgl. Reibnitz In: Der neue Pauly 1986, Sp. 673/674. Hier sind als Veränderer des Freundschaftsgedankens Ambrosius, Johannes Chrysostomos, Hieronymus, Paulinus von Nola und Augustinus genannt.

<sup>98</sup> Aelredi Rievallensis: „De spiritali amicitia“ In: *Patrologia Latina*, 195/1965; Aelred von Rieval: *Über die geistliche Freundschaft*. Latein – Deutsch. Ins Dt. übertragen von Rhaban Haacke. Trier 1978.(=Occidens. Horizonte des Westens, 3)

<sup>99</sup> Geerlings In: Lexikon des Mittelalters 1999, Sp. 912.

<sup>100</sup> Vgl. Münchberg/Reidenbach 2012, S. 8.

<sup>101</sup> Geerlings In: Lexikon des Mittelalters 1999, Sp. 912.

<sup>102</sup> Nitschke In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972, Sp. 1107.

<sup>103</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 12.

<sup>104</sup> Vgl. Seidel In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972, Sp. 1108.

<sup>105</sup> Michel de Montaigne: „De l'amitié“ In: *Les Essais de messire Michel, seigneur de Montaigne*. 1. Bd. 1580; Michel de Montaigne: „Über die Freundschaft“ In: Michel de Montaigne: *Essais*. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz. Stuttgart 1969, S. 100-106.

<sup>106</sup> Vgl. Seidel In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972, Sp. 1108.

<sup>107</sup> Kon 1979, S. 57.

Freundschaft.<sup>108</sup> Den Gegenpol dazu bildet die gesellschaftlich bedeutsame Freundschaft. Insgesamt beschreibt die Freundschaft im 17. Jahrhundert den vernünftigen, wohlüberlegten Gegenpol zum Irrationalen der Leidenschaft und Liebe und steht damit für die diesseitige, vernünftige und moralische Grundhaltung der Aufklärung.<sup>109</sup>

Weitere zentrale Grundvoraussetzungen der Freundschaftsidee sind die Freiheit und das Selbstbewusstsein des Individuums. Gesteigertes Interesse findet die Freundschaft deshalb in der Romantik. Die Freundschaft bildet sich dabei zu einer der höchsten ethischen Normen aus.<sup>110</sup> Aus gutem Grund wird die Zeit zwischen 1750 und 1850 immer wieder als das *Jahrhundert der Freundschaft*<sup>111</sup> bezeichnet, denn in dieser Zeit entstehen in Europa die historischen Bedingungen zur Herauslösung des Einzelnen aus den sozialen und religiösen Zwängen und Pflichten.<sup>112</sup> Die Ausbildung der Freundschaft als Gegenstand der Kunst wird somit durch die Gegenbewegung zur Versachlichung und Entpersönlichung aller Beziehungen und Lebensformen durch das beginnende bürgerlich-kapitalistische Zeitalter verursacht – das gemeinsame künstlerische Schaffen ist Reaktion auf die fehlende Gemeinschaft im gesellschaftlichen Handeln.<sup>113</sup> Entsprechend äußert sich dies an den theoretischen Hauptmotiven der Freundschaft:

„Drei Aspekte sind es, die das Freundschaftsideal seit dem 18. Jahrhundert bis heute ausmachen. Es handelt sich um Beziehungen, die keiner instrumentellen Absicht unterliegen, sondern zweckfrei sind. Sie zielen auf den gesamten Menschen als Person. Und: Sie sind kein Zwang, sondern werden frei gewählt.“<sup>114</sup>

Dieses Bild der Freundschaft ist untrennbar mit den moralischen Werten verbunden. „Nur wen man für tugendhaft und verdienstvoll erachtete, hielt man

---

<sup>108</sup> Vgl. Karlheinz Stierle: „Der Leser als Freund“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 153.

<sup>109</sup> Vgl. Seidel In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972, Sp. 1109.

<sup>110</sup> Vgl. „Freundschaftsbildnis“ In: LDK 2004, S. 596.

<sup>111</sup> Vgl. Rasch 1936, S. 50. Ebenfalls vorkommend sind „Epoche der Freundschaft“ (Tenbruck In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1964, S. 436) und „Zeitalter des Porträts“ (Denk 1998, S. 16).

<sup>112</sup> Vgl. Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 13.

<sup>113</sup> Vgl. „Freundschaftsbildnis“ In: LDK 2004, S. 595.

<sup>114</sup> Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 11.

einer Freundschaft würdig und fähig.“<sup>115</sup> Im engen Sinn des soziologischen Begriffs ist die *romantische Freundschaft* eine *Gemeinschaft*, die der *Gesellschaft* entgegensteht.<sup>116</sup> Tenbruck fasst diese nicht institutionalisierten Beziehungen unter dem Begriff der *persönlichen Beziehung* zusammen, die der Struktur der Gesellschaft zugerechnet werden müssen und der *empathischen* Beschreibung eigenständig erwachsender Gefühle und der Erfüllung von Individualität entsprechen.<sup>117</sup> Das heutige Verständnis und die aktuelle Verwendung beziehen sich hauptsächlich auf diesen Begriff der Freundschaft.

#### **Die Freude vom Geben und Nehmen**

„Die Freundschaft ‚an sich‘, in ihrem ‚eigentlichen‘ Sinne und ihrem innersten Wesen nach, impliziert den Akt und die Aktivität: Nur wer liebt, kann wissen, was Lieben – und dann, erst dann, Geliebtwerden heißt.“<sup>118</sup> Vielgenannte Voraussetzungen für Freundschaft sind wechselseitige Wohltaten, das Erkennen der Zuneigung und die Dauer der Verbindung.<sup>119</sup> Seneca sieht im gegenseitigen Vertrauen die Erfüllung der Freundschaft,<sup>120</sup> weitere Ziele sind das Wohl des Freundes und die auf Tiefe und Dauer angelegte Beziehung.<sup>121</sup> Auch die Aspekte der Gemeinschaft und Gleichheit sind bereits in der vorchristlichen Zeit angelegt, ebenso Loyalität, Treue und emotionale Verbundenheit.<sup>122</sup> „Wenn nun aber jeder nur allein für sich sorgte, ohne für den andern bekümmert zu seyn, so würde gar keine Freundschaft statt finden.“<sup>123</sup> Michel de Montaigne schreibt im 16. Jahrhundert, dass Freunde sich gegenseitig Gutes täten und es in der Freundschaft stets ein Geben und Nehmen sei.<sup>124</sup> Schon

---

<sup>115</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 45.

<sup>116</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 97.

<sup>117</sup> Vgl. Tenbruck In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1964, S. 435-437.

<sup>118</sup> Derrida 2000, S. 27/28.

<sup>119</sup> Vgl. Reibnitz In: Der neue Pauly 1962, Sp. 673.

<sup>120</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 800.

<sup>121</sup> Vgl. Geerlings In: Lexikon des Mittelalters 1999, Sp. 912.

<sup>122</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 796; Vgl. Reibnitz In: Der neue Pauly 1962, Sp. 672.

<sup>123</sup> Immanuel Kant: „Von der Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 179.

<sup>124</sup> Vgl. Michel de Montaigne: „Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 154.

Aristoteles und Platon ziehen den Besitz eines Freundes allen anderen Dingen vor,<sup>125</sup> auch für Cicero ist das Leben ohne Freundschaft kein anständiges, erstrebenswertes Leben.<sup>126</sup> Pancrätius Cretschmer geht sogar soweit die Freundschaft als das höchste menschliche Glück zu beschreiben.<sup>127</sup> Wenngleich diese Facette der Freundschaft, das Miteinander und Füreinander sowie der daraus erwachsende Mehrwert für beide Freunde zu jeder Zeit vorhanden war, entwickelt es sich in der Aufklärung zum Kern der Freundschaft:

„Weil die Freundschaft sich nur durch eine freiwillig zustande gekommene und fort-dauernde Wechselseitigkeit von Geben und Nehmen verwirklichen und aufrecht erhalten kann, ist sie im Grunde ein gesellschaftlicher Ausnahmezustand par excellence.“<sup>128</sup>

Trotz seiner Einfachheit fasst ein tröstender Gedanke des Staatsmannes und Philosophen Francis Bacon aus dem 17. Jahrhundert das Wesen dieser Wechselseitigkeit zusammen und hat umgangssprachlichen Niedergang gefunden: „Es verdoppelt Freuden und nimmt die Hälfte des Kammers hinweg“<sup>129</sup>.

### 3.1.3 Das Idealbild der vollkommenen Freundschaft

„Die gewöhnlichen Freundschaften kann man aufteilen: Man vermag in dem einen die Schönheit zu lieben, im anderen die Gefälligkeit der Umgangsformen, im dritten die Großzügigkeit, im vierten das väterliche Wohlwollen, im fünften die Brüderlichkeit und so weiter; die wahre Freundschaft aber ergreift vom ganzen Menschen Besitz und beherrscht ihn so uneingeschränkt, daß sie sich unmöglich vervielfältigen läßt.“<sup>130</sup>

Grundsätzlich steht in Freundschaft die Qualität vor der Quantität. Schon Cicero warnt davor im realen Leben *Gedankenbildern* und *Wunschträumen* nachzujagen.<sup>131</sup> „In Wahrheit ist uns nur das eine Freund, in dem alle sogenannten

<sup>125</sup> Vgl. Platon: „Lysis oder Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 19; Lars Ebert: „Vorwort“ In: Castrum Peregrini 2007, S. 5.

<sup>126</sup> Vgl. Marcus Tullius Cicero: „Laelius. Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 95.

<sup>127</sup> Vgl. Rasch 1936, S. 4.

<sup>128</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 9.

<sup>129</sup> Francis Bacon: „Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 163.

<sup>130</sup> Michel de Montaigne: „Über die Freundschaft“ In: Eichler 1999, S. 94/95.

<sup>131</sup> Vgl. Cicero: „Freundschaft und Wohlwollen“ In: Eichler 1999, S. 55.

Freundschaften enden.“<sup>132</sup> In der Antike führt die Verknüpfung von Freundschaft und Tugend sogar bis zur Vorstellung, dass wahre Freundschaft nur für Weise erreichbar sei und so verwundert es kaum, dass sich weitere Belege für die Einmaligkeit der Freundschaft finden lassen: Plutarch warnt vor einem großen Freundeskreis, da dieser auf Kosten der einzelnen Freundschaftsqualität ginge.<sup>133</sup> Die berühmtesten Freundschaften finden sich laut Karl Friedrich Stäudlin nur unter zwei Menschen und je intensiver diese sind, desto stärker beschränken sie sich auf eine einzelne Beziehung; der Kontakt zu vielen hingegen ist lediglich höflich und umgänglich.<sup>134</sup> Und Immanuel Kant schreibt, „wer ein Freund von allen ist, hat keinen besonderen Freund“<sup>135</sup>. Der Unerreichbarkeit der vollkommenen Freundschaft ist er sich aber trotzdem bewusst. Entsprechend versteht er unter dem berühmten Satz „Meine Freunde, es gibt keine Freunde“<sup>136</sup>, dass keine reale Freundschaft völlig mit der Idee der Freundschaft kongruiere.<sup>137</sup> Auch Montaigne versteht diesen Ausspruch im Bezug auf die Alltagsfreundschaften dahingehend, dass als *Freund* oder *Freundschaft* bezeichnetes, lediglich eine nähere Bekanntschaft sei, an die man sich gewöhnt habe und die den geistigen Austausch erleichtere.<sup>138</sup>

In der Romantik wird die innige Freundschaft ebenfalls als äußerst seltene Erscheinung betrachtet.<sup>139</sup> Kon verweist hierzu auf Ludwig Tieck: „Wenn Alle zu ‚lieben‘ glauben, ist es vielleicht nur Wenigen gegeben, im wahren Sinne ‚Freund‘ zu seyn. [...] Doch, um nicht zu weitläufig zu werden, sage ich nur,

---

<sup>132</sup> Platon: „Lysis oder Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 32.

<sup>133</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 799/800.

<sup>134</sup> Vgl. Karl Friedrich Stäudlin: „Geschichte der Vorstellungen und Lehren von der Freundschaft“ In: Schmoll 2011, S. 48/50.

<sup>135</sup> Immanuel Kant: „Freundschaft als Maximum der Wechselliebe“ In: Eichler 1999, S. 137.

<sup>136</sup> Laut den meisten Quellen gilt Sokrates als Urheber dieses Ausspruches. Dieser von Aristoteles ebenfalls zitierte Ausspruch scheint seinen Ursprung jedoch in der Anonymität unvor-denkllicher Zeiten zu verlieren.(vgl. Jacques Derrida: „Die Politik der Freundschaft“ In: Eichler 1999, S. 179/180) Friedrich Nietzsche hat diesen Satz ins Gegenteil gekehrt: „Feinde, es giebt (sic) keinen Feind!“ (Nietzsche In: Colli/Montinari 1999, S. 263) Auch Derridas Theorie von Freund- und Feindschaft ist auf diesem vielzitierten Ausspruch aufgebaut.

<sup>137</sup> Immanuel Kant: „Freundschaft als Maximum der Wechselliebe“ In: Eichler 1999, S. 129.

<sup>138</sup> Vgl. Michel de Montaigne: „Über die Freundschaft“ In: Montaigne 1969, S. 103.

<sup>139</sup> Vgl. Kon 1979, S. 7.

daß es mir gelang, viele und sehr verschiedene Freunde zu erwerben<sup>140</sup>. Roland Barthes zieht die Idealisierung der Freundschaft der Demonstration verschiedener freundschaftlicher Konstellationen vor.<sup>141</sup> Friedrich Schiller hingegen versteht die Freundschaft als „freie Bindung gleichgestimmter Seelen und erweiterte sie zur Gemeinschaftsutopie: ‚Alle Menschen werden Brüder‘.“<sup>142</sup> Damit entspricht er den gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit, in der die Zahl notwendiger Kontakte, Bekanntschaften und Beziehungen so einnehmend ist, dass das hehre Ideal reiner Freundschaft in den Hintergrund tritt.<sup>143</sup> Insgesamt wird die Ambivalenz und Fragilität der Freundschaftsbeziehungen vielfach hervorgehoben.<sup>144</sup> Die Freundschaft ist nicht nur empfindlich, sondern durch die Individualität ihrer Gestalt ist eine eindeutige Definition unmöglich. Entsprechend der sich verändernden Bedürfnisse, geformt durch Sitten und Regierungsformen sowie Verhältnisse und Charaktere, ist die Freundschaft ausgebildet.<sup>145</sup> In der Romantik entwickelt sie sich zu einem zentralen Aspekt des täglichen Lebens und des Gefühlsausdrucks. Die darin fußende Freundschaftsvorstellung prägt unsere Vorstellung von Freundschaft bis heute.

## 3.2 Relativierung einer inflationären Begrifflichkeit

### 3.2.1 Freundschaft als gesellige Institution

Diese Annäherung an die *Freundschaft* zeigt deutlich, dass es zwei Ebenen innerhalb des Freundschaftsverständnisses gibt – die subjektive, psychologische Bedeutung und die gesellschaftlichen, öffentlichen Belange. „Die

---

<sup>140</sup> Tieck 1844, S. 188.

<sup>141</sup> Vgl. Barthes 1978, S. 70.

<sup>142</sup> Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 12.

<sup>143</sup> Vgl. Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 15.

<sup>144</sup> Vgl. Klaus-Dieter Eichler: „Zu einer ‚Philosophie der Freundschaft‘“ In: Eichler 1999, S. 223.

<sup>145</sup> Vgl. Claude-Adrien Helvétius: „Freundschaft und Interessen“ In: Eichler 1999, S. 108.

Freundschaft ist eine hochempfindliche Angelegenheit – das betrifft sowohl die theoretischen Zugriffe als auch das praktische Verhalten.<sup>146</sup> Historisch betrachtet liegt der Ursprung der Freundschaft als gesellschaftliches Phänomen in der frühen Bedeutung der Freundschaft als Beziehung zwischen regionalen wie nationalen, politischen Bündnispartnern. Ab der frühen Neuzeit und besonders in der Romantik findet eine zunehmende Vergegenwärtigung und Veröffentlichung privater Beziehungen statt – in erster Linie zwischen Philosophen, Autoren und Dichtern. Aber auch für den Bildenden Künstler wächst die Relevanz der persönlichen Beziehungen zu Kunden, Auftraggebern, Kollegen und Fachkreisen. Wenn in unserem heutigen Verständnis auch nicht mehr vom Ideal der vollkommenen Freundschaft ausgegangen wird, so ist die Freundschaft zweifelsfrei von einer positiven Konnotation umgeben. Die ersten Assoziationen mit dem Begriff der Freundschaft sind dabei die privaten, authentischen Beziehungen. Da die Freundschaft meist unreflektiert und im Kontext verschiedener Intentionen verwendet wird, die tatsächliche Bedeutung im jeweiligen Kontext gelesen werden muss und oft wohl eher der Bekanntschaft entspricht, gilt es zu hinterfragen, ob tatsächlich diese private Ebene gemeint ist oder eher die gesellschaftliche. Ebenso wenig wie persönliche Beziehungen objektiv gewertet werden können, sollten diese individuellen Beziehungen in ihrer Vielgestaltigkeit verglichen werden. Umso interessanter aber ist das sozial- und zeitgeschichtliche Verständnis einer Geisteshaltung und deren Stellenwert innerhalb des zwischenmenschlichen Gefüges, auch wie dieses gegenüber Dritten kommuniziert wird. Zum besseren Verständnis dessen ein kurzer Rekurs auf die *Liebe*: Für Niklas Luhmann

„ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenz einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird“<sup>147</sup>.

Luhmann betrachtet die Liebe also nicht als psychologisches Phänomen sondern als semiologisches; weiter betrachtet er Liebe als historischen Diskurs,

---

<sup>146</sup> Silvia Bovenschen: „Vom Tanz der Gedanken und Gefühle“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 9.

<sup>147</sup> Andreas Kraß: „Freundschaft als Passion. Zur Codierung von Intimität in mittelalterlichen Erzählungen“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 97/98.

der mit der Entwicklung der Gesellschaft zusammengeht, und er rekonstruiert den epochalen Paradigmenwechsel anhand von literarischen Quellen.<sup>148</sup> In diesem Sinn ist auch Freundschaft als zeitlich bedingter und sich verändernder Code aufzufassen. „Diese neuen, vielgestaltigen, unter dem Begriff ‚Freundschaft‘ subsumierten Gemeinschafts- und Beziehungsformen stehen den normierten und vorgegebenen Beziehungsformen von Ehe und Familie entgegen.“<sup>149</sup> Zur richtigen Beurteilung der sozialen Interaktion ist es unausweichlich die hinter der benannten Beziehung stehenden Intentionen zu erörtern und auszuwerten. Nur so ist eine Annäherung an die Bedeutung des Begriffs *Freundschaft* im jeweiligen Kontext möglich.

Viele Begriffsbestimmungen grenzen die Freundschaft für mehr Eindeutigkeit zunächst von anderen Beziehungsformen ab. Die Abgrenzungen der Beziehungsformen untereinander führt zu einer Bevorzugung der Freundschaft, wozu mit Silvia Bovenschen gesprochen werden soll: „So wird gegenüber der Verwandtschaft die Freiwilligkeit, gegenüber der Liebe die Dauerhaftigkeit und Bewußtheit, gegenüber der Bekanntschaft die Intensität gerühmt.“<sup>150</sup> Neben Aristoteles setzt auch Cicero die Freundschaft in enge Verbindung mit Wohlwollen und Liebe.<sup>151</sup> Obwohl Aristoteles weiterhin die Abgrenzung zur Blutsverwandtschaft und Kameradschaft vornimmt,<sup>152</sup> ist der umfassende Vergleich zwischen der Freundschaft und anderen Beziehungsformen erst in der Frühen Neuzeit angelegt.<sup>153</sup> Ebenfalls eng an das Modell der Familie und deren

<sup>148</sup> Vgl. Andreas Kraß: „Freundschaft als Passion. Zur Codierung von Intimität in mittelalterlichen Erzählungen“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 97.

<sup>149</sup> Ortega 1997, S. 244.

<sup>150</sup> Silvia Bovenschen: „Vom Tanz der Gedanken und Gefühle“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 9.

<sup>151</sup> Vgl. Aristoteles: „Nikomanische Ethik. Buch VIII“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 58/59; vgl. Marcus Tullius Cicero: „Laelius. Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 72-74.

<sup>152</sup> Vgl. Aristoteles: „Nikomanische Ethik. Buch VIII“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 52.

<sup>153</sup> Vgl. Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 11. Im Besonderen bezog sich der Begriff *Freundschaft* auf die Verwandtschaft, so dass eine *große Freundschaft* gleichbedeutend war mit einer großen Sippschaft. (vgl. S. 12)

geschützte Vertrauensbeziehungen gebunden ist der Freundschaftskult in der Romantik; *Freund* und *Freundin* werden *Bruder* und *Schwester* genannt.<sup>154</sup>

Der Soziologe Siegfried Kracauer schafft mit seiner Untersuchung *Über die Freundschaft*<sup>155</sup> die „Konstruktion einer Idealtypologie“<sup>156</sup>. Dennoch ist innerhalb seines Essays sowohl die Abgrenzung zu anderen Beziehungsformen als auch die Differenzierung innerhalb der Freundschaft angelegt. Er grenzt die Freundschaft von den sozialen Interaktionen Bekanntschaft, Kameradschaft, Fachgenossenschaft und geschlechtliche Liebe ab und bildet damit die wichtigsten Formen sozialer Interaktion in ihrer Gesamtheit ab: Die Geschlechtsliebe und die Freundschaft stellen die höchsten Beziehungsformen dar, denn sie erfassen die ganze Seele des Menschen.<sup>157</sup> Die *Bekanntschaft* hingegen ist die einfachste Form der sozialen Interaktion und spielt sich zumeist im flüchtigen Augenblick ab.

„Ihr Wesen ist Gegenwart; Austausch von Gedanken und Einfällen, Besprechung wichtiger Fragen, gemeinsames Genießen, Zerstreuung, gesellige Nähe, freies Kommen und Gehen, gemütliches Plaudern, gemessene Anteilnahme in allerhand menschlichen Dingen bildet ihren Hauptinhalt.“<sup>158</sup>

Bereits der Bekanntschaft wird ein gewisses Maß an *Empathie* zugeschrieben. Kracauer spricht diesbezüglich von „Vorhandensein ähnlicher seelischer Grundschichten“<sup>159</sup>. Simmel unterstreicht jedoch, dass es in der Bekanntschaft weniger um gegenseitiges *kennen* gehe, sondern vielmehr um das Wahrnehmen der Existenz des anderen, „die Kenntnis des ‚Daß‘, nicht des ‚Was‘ der Persönlichkeit“.<sup>160</sup> Während die *Kameradschaft* geprägt ist von dauerhaften gemeinsamen Tätigkeiten und Zielen, spricht man bei Kollegen von *Fachgenossenschaft*, sobald das Fach so viel Wissen oder Geschicklichkeit fordert,

---

<sup>154</sup> Vgl. Friedemann Schmoll: „Sich finden, sich verlieren. Eine Einleitung“ In: Schmoll 2011, S. 12.

<sup>155</sup> Karsten Witte (Hg.): *Siegfried Kracauer: Über die Freundschaft. Essays*. Editorische Notiz und Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt am Main 1990 (=Bibliothek Suhrkamp, 302).

<sup>156</sup> Karsten Witte: „Nachwort“ In: Witte 1990, S. 101.

<sup>157</sup> Vgl. Witte 1990, S. 26.

<sup>158</sup> Witte 1990, S. 21/22.

<sup>159</sup> Vgl. Witte 1990, S. 46.

<sup>160</sup> Georg Simmel: „Soziologie der Freundschaft“ In: Eichler 1999, S. 160.

dass das Gefühl von Beliebigkeit schwindet.<sup>161</sup> Wenn auch die Fachgenossenschaft an der Grenze der persönlichen Angelegenheiten und Neigungen endet,<sup>162</sup> bezeugt Kracauer der Kameradschaft und der Freundschaft eine besondere Nähe:

„Von der sogenannten ‚Fachsimelei‘ an, die vielen stumpfen Geistern ihr Lebttag genügt, erhebt sich das Verhältnis oft zu hoher geistiger Vertraulichkeit, dank dem Reichtum fesselnder Probleme, den eine Reihe von Berufen in sich bergen. Es entstehen glücksspendende Beziehungen, die leicht in Freundschaften übergehen können, die es aber nicht sind, solange sie unter Ausschluß tiefer menschlicher Anteilnahme, allein auf der sachlichen Übereinstimmung beruhen.“<sup>163</sup>

Die hier bezeichnete Nähe der sozialen Interaktionen *Freundschaft* und *Kameradschaft* zeigt auf, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Beziehungsformen fließend sind. Entsprechend muss davon ausgegangen werden, dass die Begrifflichkeiten nicht eindeutig und in der jeweils selben Definition angewandt werden. Deutliches Indiz hierfür ist die Gegenüberstellung eben der beiden Beziehungsformen Freundschaft und Kameradschaft im Hinblick auf den zu untersuchenden Gegenstand des fotografischen Künstlerporträts. Der Fotograf und der Bildende Künstler können grundsätzlich als Fachgenossen verstanden werden. Und die Verwendung der resultierenden Fotografien zu unterschiedlichen Zwecken auf beiden Seiten steht der von Cicero benannten Zweckfreiheit der Freundschaft entgegen. Die üblicherweise auftauchende Begrifflichkeit aber ist die der *Freundschaft*, nicht die der *Kameradschaft*. Für diesen Fakt gibt es verschiedene Erklärungsansätze. Entweder die Kameradschaft wird grundsätzlich vorausgesetzt, scheint daher nicht mehr erwähnenswert und lediglich die besonderen, intensiveren Beziehungen – die Freundschaften – werden separat erwähnt. Oder aber die Definitionen werden übergangen und auch bei einer Kameradschaft wird von Freundschaft gesprochen, da mit dieser stärkere Nähe und Zusammengehörigkeit assoziiert wird. Auffällig ist in jedem Fall die Häufigkeit der *Freundschaft* als sprachliches Element innerhalb der Bildgattung des fotografischen Künstlerporträts. Auch wenn hier, wie in der gesamten Debatte um individuell und gesellschaftlich konnotierte Beziehungen, wie die der Freundschaft, keine eindeutige

<sup>161</sup> Vgl. Witte 1990, S. 12, 13 und 15.

<sup>162</sup> Vgl. Witte 1990, S. 18.

<sup>163</sup> Witte 1999, S. 16.

Entscheidung getroffen werden kann, plädiere ich für die Richtigkeit der zweiten These, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit zu belegen sein wird.

### 3.2.2 Euphemismus eines Begriffs

Oft steht das Wort *Freundschaft* auch für *Liebschaft*, (*Bluts*)*verwandtschaft*, *Bündnis* oder *Ehestiftung*.<sup>164</sup> Erst ab der Renaissance wird die Freundschaft zunehmend privatisiert.<sup>165</sup> Im Hebräischen gibt es kein eigenes Wort für *Freundschaft* und so werden Begriffe wie *Nächster* oder *Mitmensch* verwendet.<sup>166</sup> Die Vielfalt der Begriffe aber zeugt von der großen Wertschätzung der Freundschaft im 19. Jahrhundert.<sup>167</sup> Aber es gibt keine Sprache der Freundschaft, die mit der Sprache der Liebe vergleichbar wäre.<sup>168</sup> Deshalb gesteht Niklas Luhmann dem Freundschaftskult im Vergleich mit der Liebe eine deutlich geringere Relevanz zu, da es ihr an Differenzierbarkeit und Definierbarkeit als Indikator für die soziale Interaktion und als Code für Intimität fehlt.<sup>169</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 794. Die Freundschaft, abgeleitet vom althochdeutschen *früntscaf*, ist gleichzusetzen mit der *amicitia*. Zudem ist in *amicitia* das *amore* enthalten.(vgl. Eckhard Roch: „Von der Freundschaft der Töne“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 137) Der Aufsatz „Versuch über ein verworrenes Verhältnis: Freundschaft und Verwandtschaft in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Erzähltexten“ von Manuel Braun gibt ein gutes Beispiel für die synonyme Verwendung von „Bruder“ und „Freund“. (vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 67-96) Diese Übersetzung von *Freundschaft* mit *Verwandtschaft* findet sich in Deutschland bis in die frühe Neuzeit, in Frankreich trennt das ausgehende Mittelalter in *amitié* und *parenté*.(vgl. Martin Papenheim: „Freunde oder Brüder? Die Semantik sozialer Netze im 18. Jahrhundert?“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 50)

<sup>165</sup> Vgl. Klaus van Eickels: „Freundschaft im (spät)mittelalterlichen Europa“ In: Oschema 2007, S. 32.

<sup>166</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 801.

<sup>167</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 831.

<sup>168</sup> Vgl. Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 95. Die Sprache der Liebe wurde untersucht von Roland Barthes und Niklas Luhmann. Obwohl bestimmte Fragen und Aspekte wiederholt auftreten, lässt sich im Gegensatz zur Liebe keine ausgebildete Freundschaftssemantik erkennen und es besteht kein Äquivalent zur Liebesformel „Ich liebe dich“.

<sup>169</sup> Vgl. Luhmann 1982, S. 105.

Demnach kann nicht mit Verallgemeinerungen gearbeitet werden, denn „[j]ede Freundschaft muß sich, weil es gegen allen Anschein keinen präformierten [...] Raum für sie gibt, ihr eigenes Universum schaffen.“<sup>170</sup> Im Bemühen eine Freundschaft zu definieren und dem Freund einen definierten Platz zuzuweisen,<sup>171</sup> droht sie sich zu verflüchtigen und die Verallgemeinerung droht ihre jeweilige Erscheinung zu verraten.<sup>172</sup> Obwohl die Freundschaft nicht deutlich und einheitlich definiert werden kann, wird sie doch als allgemeingültige Begrifflichkeit sozialer Ansprüche verwendet, sodass die Gratwanderung zwischen privater Konstruktion und öffentlicher Reputation äußerst schwierig ist und eine Übereinstimmung nur selten gelingt.<sup>173</sup> Platon endet damit, dass man zwar selbst einander Freund sei, die Definition eines Freundes aber trotzdem nicht gelänge.<sup>174</sup> Auch für Roland Barthes hat jeder Freund etwas *liebenswertes*, das in der Kombination vieler winziger und flüchtiger Merkmale kulminiert sowie unnachahmlich und unaussprechlich ist.<sup>175</sup> Begründungen für die Entscheidung gegen eine Definition werden also genügend genannt. „,Silentium’. – Man darf über seine Freunde nicht reden: sonst verredet man sich das Gefühl der Freundschaft.“<sup>176</sup> Silvia Bovenschen kündigt den statischen Freundschaftsbegriff deshalb sogar ganz auf.<sup>177</sup> Damit handelt sie im Foucault’schen Sinn, denn eine verallgemeinernde Definition würde eine bestimmte Lebensweise vorschreiben oder privilegieren und damit aber dem Schöpferischen des Freundschaftsgedankens widersprechen.<sup>178</sup> Hinzu kommt, dass es innerhalb der Freundschaft weiter zu differenzieren gilt.

„Dabei ist eine enorme Spannbreite und phänomenologische Vielfalt in der Verwendung des Wortes ‚Freundschaft‘ in Geschichte und Gegenwart festzustellen. Zum einen kann jede Art Bündnis als ‚Freundschaftsvertrag‘ betitelt werden und jeder, mit

<sup>170</sup> Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 103.

<sup>171</sup> Vgl. Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 91/92.

<sup>172</sup> Vgl. Silvia Bovenschen: „Vom Tanz der Gedanken und Gefühle“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 7.

<sup>173</sup> Vgl. Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 101.

<sup>174</sup> Vgl. Platon: „Lysis oder Über die Freundschaft“ In: Bovenschen/Beckmann 2009, S. 36.

<sup>175</sup> Vgl. Barthes 1978, S. 71.

<sup>176</sup> Nietzsche In: Colli/Montinari 1999, S. 489.

<sup>177</sup> Vgl. Edith Futscher: „Einleitung. ‚Haebeny creatures?’ Bilder kontingenter, komplizierter FreundInnenschaft“ In: Futscher/Mixa 2008, S. 7.

<sup>178</sup> Vgl. Ortega 1997, S. 22/23.

dem uns gemeinsame Interessen und eine gewisse Sympathie oder auch nur eine gruppeninstinkthafte Kameradschaft verbindet, ein ‚Freund‘ genannt werden.“<sup>179</sup>

So gibt es Gastfreundschaft, Männerfreundschaft, Frauenfreundschaft, Sportfreundschaft, Kinder-, Jugend- und Erwachsenenfreundschaft, Busenfreundschaft, Tierfreundschaft, Blutsfreundschaft, Freundschaftsbund, Freundschaftsvertrag, Freundschaftsbeweis, Freundschaftsdienst, Freundschaftskuss, Freundesland, Freundschaftsalbum,<sup>180</sup> um nur die wichtigsten zu nennen. Hinter jedem der Begriffe steht eine Form von Freundschaft mit eigenständigen Kriterien und Besonderheiten – die Grenzen zwischen diesen jedoch sind ebenso verschwommen wie zwischen den zuvor genannten unterschiedlichen Beziehungsformen.

Dieser Gedanke der Freiheit von Gesetzen und Grenzen in der Freundschaft muss auch dem Thema Freundschaft im fotografischen Künstlerporträt zugrunde gelegt werden. Trotz des Bedeutungsspielraums und der verschiedenen Definitionen von *Freundschaft*, besitzt diese eine unerschöpfliche positive Konnotation. Mittels der Freundschaft können unerwartete Beziehungen legitimiert oder die Authentizität von Begegnungen bezeugt werden. Doch bleibt der Begriff damit von der jeweiligen Kontextualisierung abhängig und eine eindeutige Interpretation ist meist nicht möglich. Dennoch existiert der *Topos der Freundschaft* und wird individuell eingesetzt. Der Vielschichtigkeit ein und desselben Begriffs in unterschiedlichen Kontexten und mit verschiedenen Bedeutungen soll deshalb nachgegangen werden.

„Eine Freundschaft, wenn sie eine Freundschaft ist, ist immer eine echte, gute, wahre Freundschaft. Nicht alles mögliche, was landläufig darunter verstanden wird. Von der oberflächlichen Alltagsbekanntschaft zweier Kegelbrüder bis hin zur ‚Blutsbrüderschaft‘ oder immerhin der hohen, edlen Ehrenfreundschaft, wie sie die Philosophen beschrieben haben, hat man wohl noch jeder Beziehungsform das Etikett ‚Freundschaft‘ verpaßt. Tatsächlich gibt es viel mehr freundschaftsähnliche Beziehungsgelbilde als ‚wahre‘ Freundschaften und viel mehr Beziehungen, die wir für Freundschaften halten, es im Grunde genommen aber nicht sind.“<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Klaus-Dieter Eichler: „Zu einer ‚Philosophie der Freundschaft‘“ In: Eichler 1999, S. 218.

<sup>180</sup> Vgl. Klaus-Dieter Eichler: „Zu einer ‚Philosophie der Freundschaft‘“ In: Eichler 1999, S. 218.

<sup>181</sup> Hecht 2006, S. 27.

Eben deshalb ist es wichtig nach der tatsächlichen Intention, Funktion und Wirkungsweise des Begriffs im jeweiligen Kontext zu fragen, denn: „[b]ei dem, was wir gewöhnlich ‚Freunde‘ und ‚Freundschaft‘ nennen, handelt es sich allenfalls um nähere Bekanntschaften, die bei gewissen Anlässen oder um irgendeines Vorteils willen geknüpft wurden und uns nur insoweit verbinden.“<sup>182</sup> Wie die Freundschaft von anderen Beziehungsformen abgegrenzt wird, muss sie auch innerhalb ihrer vielschichtigen Definition und der Diskrepanz zwischen dem Idealtypus der *vollkommenen Freundschaft* und der Anwendbarkeit in den tatsächlichen Beziehungen unterschieden werden. Zu sprechen mit Marcel Jouhandeau: „Die Freundschaft ist ein Trugbild, ist der Zauberschein des Absoluten im Relativen und des Relativen im Absoluten. Die Freundschaft ist die Hochzeit zwischen Schein und Wirklichkeit.“<sup>183</sup> Diese Tatsache rührt in erster Linie daher, dass das Wort Freundschaft heute für „viele und vieles stehen muß, und zwar für höchst Unterschiedliches und zudem Konstellatives.“<sup>184</sup> Je nach Ausprägung einer Freundschaft scheint deren Bezeichnung als solche notwendig, um nicht das flüchtige Kennen oder die lose Bekanntschaft offenbaren zu müssen, die laut Simmel doch den Mangel einer intimen Beziehung deutlich bezeichnen würden.<sup>185</sup> Wichtige Kriterien für die Unterscheidung von Freundschaftsbeziehungen sind der Intensitätsgrad, die Exklusivität sowie die Kontextualisierung.<sup>186</sup> Indem auch Kracauer die Freundschaft als ideal ansieht und nur Persönlichkeiten wahrhaft *Freunde* sein können,<sup>187</sup> steht zwischen *Bekanntschaft* und *Freundschaft* als gewöhnliche, nichtideale Freundschaft noch die *mittlere Freundschaft*.<sup>188</sup> Aleida Assmann liefert Beispiele für die Weiterentwicklung des Freundes in der digitalen Welt durch die Verwendung von Formeln wie *intime Fremde* oder *anonyme Freundschaften*.<sup>189</sup> Und doch spricht niemand von *mittlerer* oder *anonymer*

<sup>182</sup> Michel de Montaigne: „Über die Freundschaft“ In: Eichler 1999, S. 90.

<sup>183</sup> Kemp 1977, S. 21.

<sup>184</sup> Bovenschen In: Neue Rundschau 1986, S. 91.

<sup>185</sup> Vgl. Georg Simmel: „Soziologie der Freundschaft“ In: Eichler 1999, S. 160.

<sup>186</sup> Vgl. Natalie Binczek „Einleitung“ In: Binczek/Stanitaček 2010, S. 13.

<sup>187</sup> Vgl. Witte 1990, S. 38.

<sup>188</sup> Vgl. Witte 1990, S. 66.

<sup>189</sup> Vgl. Aleida Assmann: „Freundschaft im Kommunikationszeitalter“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 92.

*Freundschaft*. Meist wird die Beziehung darum aber auch nicht freiwillig auf die *Bekanntschaft* oder *Fachgenossenschaft* „herabgestuft“, sondern schlicht von *Freundschaft* gesprochen. Eher im Sprachgebrauch zu finden ist Binczek's Trennung in *Lebensfreundschaft* und *Zweckfreundschaft*, die an die historische Reflexion anschließt und *Empathie* von *Zweck* und *Nutzen* trennt.<sup>190</sup>

### 3.2.3 Freundschaft als Instrument und Netzwerk

„Ein Freund ist nicht ein Mittel zum Erreichen eigener Zwecke, sondern selbst das Ziel.“<sup>191</sup> Schon Aristoteles begreift den Zweck der Freundschaft in der Person des anderen und nicht in Nutzen und Vorteil. Trotz des Ideals der vollkommenen Freundschaft aber dient die Freundschaft häufig bestimmten Zwecken und ist an Intentionen orientiert.

„In der Gruppe der Gelehrten wie der Kaufleute erschien die Rede von der Freundschaft gleichermaßen als ein Vehikel, um rasch soziale Beziehungen anknüpfen zu können. Ein solches Verständnis von Freundschaft zielte vor allem auf deren appellative Funktion ab. Indem man das Gegenüber als ‚Freund‘ bezeichnet, übte man symbolische Gewalt auf diesen aus. Man appellierte an die mit der Beziehung verbundenen kollektiven Verhaltensnormen und brachte zum Ausdruck, dass man ein bestimmtes Verhalten erwartete.“<sup>192</sup>

Kerstin Seidel versteht die Freundschaft demnach als sprachliche Figur, mittels derer Sozialbeziehungen verschiedenster Art interpretiert und idealisierend umgewertet werden können,<sup>193</sup> und Esther P. Wipfler bringt diesen Einsatz zur Schaffung einer positiven Atmosphäre auf den Punkt. Der Begriff *Freundschaft* wird als „rhetorische Formel“<sup>194</sup> eingesetzt. Ähnlich kann die Freundschaft auch gegenüber Dritten als rhetorisches Element eingesetzt werden – Grund ist die positive Konnotation. Automatisch erweckt der Begriff eine Bestätigung der Vertrautheit zwischen den beteiligten Personen. Die angestrebte Authentizität wird damit indirekt bestätigt, ganz gleich ob der Begriff

---

<sup>190</sup> Vgl. Natalie Binczek: „Ein Netzwerk der Freundschaft. Thomas Bernhards ‚Der Untergeher‘ und die Unablässigkeit des Vergleichens“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 216.

<sup>191</sup> Hecht 2006, S. 40.

<sup>192</sup> Seidel 2009, S. 309.

<sup>193</sup> Vgl. Seidel 2009, S. 288.

<sup>194</sup> Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 795.

*Freundschaft* bewusst oder unbewusst, als Ausdruck der persönlichen Beziehung oder als künstlerische Überhöhung der eigentlichen Beziehung vielleicht nur einer Kameradschaft oder gar Bekanntschaft eingesetzt wird. Im Sammelband *Prekäre Freundschaften*<sup>195</sup> werden anhand exemplarischer, prominenter Freundschaftsverhältnisse des „Hochadels des Geistes“ die Perspektiven der Freundschafts-Typen vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts entworfen: Auf die heroische Freundschaft zwischen Männern in der frühen Antike, die unbedingte Tugendverpflichtung in der späten Antike und das zweifache – ritterliche und monastische – Freundschaftsmodell des Mittelalters folgt in der Neuzeit eine Säkularisierung der Freundschaftsvorstellung.<sup>196</sup> Die Individualisierung und Beseelung der Freundschaftsvorstellung gipfeln in der Emotionalisierung der Freundschaft während der Romantik; das 19. und 20. Jahrhundert sind anschließend vom *hochindividualisierten Freundschaftstypus* bestimmt, wobei gleichzeitig kurzfristige, intensive Kontaktpflegen und sozialfunktionale Zwecke erfüllt werden sollen.<sup>197</sup> Bezeichnet wird diese Form der zweckgebundenen Freundschaft als „business of friendship“.<sup>198</sup> Dieses Aufkommen der Freundschaft verweist auf deren Verwendung als Instrument. Damit tritt die in die Freundschaft investierte Emotionalität und Individualität hinter den Gesetzmäßigkeiten des Marktes zurück. Die Freundschaften und deren Beweggründe kennen entsprechend nur „Ansehen der Sache, kein Ansehen der Person, keine Brüderlichkeits- und Pietätspflichten, keine der urwüchsigen, von den persönlichen Gemeinschaften getragene menschliche Beziehungen.“<sup>199</sup>

<sup>195</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*. München 2011.

<sup>196</sup> Vgl. Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 10.

<sup>197</sup> Vgl. Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 10. Die Begrifflichkeit des *hochindividualisierten Freundschaftstypus* stammt von Ferdinand Tönnies.

<sup>198</sup> Vgl. Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 11.

<sup>199</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 11.

David Hume geht in seinem Essay *Freundschaft und Selbstliebe*<sup>200</sup> noch einen Schritt weiter – dieser These will ich nicht folgen:

„Alles ‚Wohlwollen‘ ist bloße Heuchelei, Freundschaft ist Betrug, Gemeinsinn eine Posse, Treue eine Falle, um Glauben und Vertrauen zu gewinnen; und während wir alle im Grunde nur unsere persönlichen Interessen verfolgen, tragen wir diese schönen Masken, um die anderen in Sicherheit zu wiegen und sie dann um so eher unseren Tücken und Machenschaften auszusetzen.“<sup>201</sup>

Zwischen berühmten Persönlichkeiten und Politikern findet sich der Begriff der Freundschaft ebenso wie zwischen Intellektuellen, Literaten, Musikern, Schauspielern oder Bildenden Künstlern. So soll die benannte Freundschaft zwischen Bildenden Künstlern ebenso wie zwischen Intellektuellen und Literaten eine enge Bindung unterstreichen, betonen oder signalisieren. Nicht nur im Bezug auf das Fotoporträt bildender Künstler ist die Häufigkeit der Nennung und in Einzelfällen der Stellenwert auffällig. Wenngleich die Freundschaft in der moralphilosophischen Debatte eine untergeordnete Rolle spielt, spricht Klaus-Dieter Eichler der Freundschaft heute insgesamt eine *Inflation der begrifflichen Verwendungsweise* zu,<sup>202</sup> sowohl in den Geisteswissenschaften, in der Berufswelt als auch als Phänomen digitaler Medien. Der Topos ist damit nicht als zufälliges Phänomen zu begreifen, sondern folgt gezielt den soziokulturellen Bedingungen und eben diese gilt es für das fotografische Künstlerporträt herauszuarbeiten.

Im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt darf der *Topos der Freundschaft* demnach nicht in erster Linie im Sinne der traditionsbewussten Antikenrezeption von Freundschaft aufgefasst werden. Die Freundschaft ist im zeitgenössischen gesellschaftlichen Gebrauch ebenso wenig ein ideales, von Besonderheit geprägtes Phänomen wie es kein Abbild der realen, zwischenmenschlichen Beziehungen sein kann. Allein die Häufigkeit des Freundschafts-Topos im Kontext des fotografischen Künstlerporträts spricht gegen eine solche Annahme. Die Freundschaft wird als bewusstes Instrument eingesetzt und bedient als positiv konnotiertes Beurteilungskriterium für das fotografische Werk ein bewusst agierendes Netzwerk unter Fachgenossen. „Was

---

<sup>200</sup> David Hume: „Freundschaft und Selbstliebe“ In: Eichler 1999, S. 110-117.

<sup>201</sup> David Hume: „Freundschaft und Selbstliebe“ In: Eichler 1999, S. 110.

<sup>202</sup> Vgl. Klaus-Dieter Eichler: „Vorwort“ In: Eichler 1999, S. 10.

immer man über den Begriff ‚Freundschaft‘ sagen kann, er ist immer positiv besetzt.<sup>203</sup> Jedoch muss berücksichtigt werden, dass diese Assoziationen der Freundschaft nicht der Realität entsprechen und als Stellvertreter für viele Formen und Ausprägungen sozialer Interaktionen stehen können. „Schopenhauer und Nietzsche sehen F. weder als Postulat noch als unerreichbares Ideal, sondern suchen ihre Realität und psychologische Motivation zu begreifen.“<sup>204</sup> Ganz in diesem Sinn sollen mit der Fragestellung dieser Arbeit die Bedeutungsebenen der Freundschaft für das fotografische Künstlerporträt geklärt werden.

Die Tradition der Freundschaft als Netzwerk besteht seit Beginn der Fotogeschichte und ist immer parallel zur idealen Freundschaft zu finden. Die Freundschaft ist in diesem Sinn von verschiedenen Nutzen und Abhängigkeiten bestimmt.

„Mit dem Netzwerkbegriff – so die von den hier versammelten Texten vertretene These – lassen sich nicht nur Beziehungsgeflechte beschreiben, welche viele Beteiligte koordinieren, vielmehr eignet er sich auch dazu, unterschiedliche Formen, Qualitäten und Praktiken von Freundschaft zu profilieren, indem er selbst in seinen diversen konzeptuellen Spielarten beleuchtet wird.“<sup>205</sup>

So können Konzepte und Semantiken der Freundschaft mithilfe des Netzwerkbegriffs beschrieben werden.<sup>206</sup> Dabei sollen sowohl individuelle Verflechtungen als auch größere Zusammenhänge untersucht werden und die Veränderungen des Freundschaftsverhältnisses von Zweier- zu Netzwerkstrukturen aufgezeigt werden. Die Vorstellung der intimen Freundschaft zwischen zwei Personen wird somit immer weiter aufgebrochen zugunsten ganzer Freundschaftsgeflechte, über die man sich definiert. Die sozialen Netzwerke machen

<sup>203</sup> Joachim Seng: „... glaube meiner Wahrhaftigkeit, meiner Freundschaft, meinem Schmerz“. Die Freunde Paul Celan und Klaus Demus“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 194.

<sup>204</sup> Ch. Seidel: „Freundschaft. III“ In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972, Sp. 1113.

<sup>205</sup> Natalie Binczek „Einleitung“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 10.

<sup>206</sup> Vgl. Natalie Binczek „Einleitung“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 11. Zur Definition und Veränderung von Netzwerken: Erhard Schüttelpelz: „Die Löcher im Netz“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 267-277.

diese verwobenen und utilitaristischen Strukturen auf das deutlichste sichtbar. Sie können gar als deren Währung aufgefasst werden.<sup>207</sup>

Freundschafts-Praxen in sozialen Netzwerken sind an Quantität orientiert und funktionieren wie ein Mechanismus durch Ein- und Ausschluss.<sup>208</sup> Absurderweise wird dabei die Freundschaft normiert. Obwohl Freundschaft bisher nicht einmal in Worten einheitlich definiert werden konnte, soll ein einziger Klick eben dies ermöglichen und die individuelle Freundschaftspflege und -knüpfung durch Klicken und *Liken* vollständig nivelliert. *Wie man Freunde gewinnt*<sup>209</sup> ist Titel einer erfolgreichen Buchpublikation des 20. Jahrhunderts, deren Originaltitel *How to win friends and influence people* die Beweggründe der Freundschaft deutlich zum Ausdruck bringt.<sup>210</sup> Als Bestseller ist sie nur eine von vielen Publikationen zum sozialen Umgang mit Mitmenschen. Die moderne Diskussion zur Freundschaft, angestoßen durch Derridas *Politik der Freundschaft*<sup>211</sup>, scheint sich an eben diesem Berührungspunkt zwischen Praxis und Theorie zu befinden, fern der Grundsätze Wahrheit, Gleichheit und Gegenseitigkeit.<sup>212</sup>

---

<sup>207</sup> Franck fasst Bekanntheit als Reichtum an Beachtung auf, wovon berühmte Menschen folglich viel besitzen und andere aus dem Umfeld als *Beziehungspartner* profitieren können. (vgl. Franck 1998, S. 113-115). Aus dem Vermögen im Bekanntheitsgrad ergeben sich nach Franck verschiedene sprachliche Erscheinungsformen: „Die höchste Form des rentierlichen Reichtums an Beachtung ist der ‚Ruhm‘. [...] Die dem Ruhm nächste, aber schon etwas vergänglichere Form des rentierlichen Reichtums ist die ‚Prominenz‘.“ (S. 118)

<sup>208</sup> Vgl. Edith Futscher: „Einleitung. ‚Habenly creatures?‘ Bilder kontingenter, komplizierter FreundInnenschaft“ In: Futscher/Mixa 2008, S. 7/8.

<sup>209</sup> Dale Carnegie: *Wie man Freunde gewinnt*. Zürich 1951. (Originaltitel: *How to win friends and influence people*. New York 1936) Diese Publikation verdeutlicht die Allgegenwart des Wunsches nach freundschaftlichen Beziehungen und liefert durch die Definition von Verhaltensidealen eine Anleitung. Gleichzeitig ist es der erste Bestseller unter den Selbsthilfebüchern.

<sup>210</sup> Vgl. Rudolf Helmstetter: „Das Buch als Freund. Die Imagination von Freundschaft beim Lesen und Schreiben“ In: Binczek/Stanitaek 2010, S. 56/57.

<sup>211</sup> Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Übersetzt von Stefan Lorenzer. Frankfurt am Main 2000.

<sup>212</sup> Vgl. Katharina Münchberg: „Einleitung“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 7/8.

Münchberg und Reidenbach deuten sogar einen absoluten Endpunkt an, an welchem die Freundschaft nicht mehr für die individuelle, zwischenmenschliche Beziehung steht, sondern die multiplen Möglichkeiten der neokapitalistischen Gesellschaft maximal ausgeschöpft werden.<sup>213</sup> Längst ist das Ideal der vollkommenen Freundschaft in den Hintergrund gerückt. Entsprechend der Gegebenheiten wird angestrebt einen *Freund* für jede Lebenslage zu haben – sei es für private, berufliche, finanzielle, gesundheitliche oder juristische Probleme. „Das dominante Prinzip ist [demnach] kontrollierte Distanz bei aller Nähe. Dass uns unsere Freunde (im Plural!) bei aller Nähe doch fremd bleiben müssen.“<sup>214</sup>

### 3.3 Entstehung eines Bildtypus

#### 3.3.1 Der Freundschaftskult als Phänomen der Romantik

Neben dem theoretischen Freundschaftsdiskurs existiert der *Kult der Freundschaft*. Seinen Höhepunkt hat dieser in der Romantik. „[D]ie exzessive Bildung von Zweierfreundschaften, Bündnen und Kreisen, ist verflochten mit der einsetzenden Befreiung vom Zugriff der Gesellschaft“<sup>215</sup>. Demnach resultiert er aus dem Umbruch der Zeit der *Gelehrsamen* zu einer Phase der *Empfindsamen*.<sup>216</sup> Die Freundschaft ist dabei die oberste Kategorie der hohen Gefühle.<sup>217</sup> Im

<sup>213</sup> Katharina Münchberg: „Einleitung“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 8.

<sup>214</sup> Alois Hahn: „Zur Soziologie der Freundschaft“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 70.

<sup>215</sup> Nötzoldt-Linden 1994, S. 50. Der Freundschaftskult bezieht sich zunächst aber nur auf das intellektuelle, aufsteigende Bürgertum, nicht auf die Kleinbürger und den Adel; die Verhaltensweisen, die Lesegewohnheiten und der Briefkult der Freundschaft werden erst später von den anderen Schichten übernommen. (vgl. Bettina Baumgärtel: „Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1989, S. 328)

<sup>216</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1989, S. 327.

<sup>217</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1989, S. 326.

Vordergrund steht deshalb der empfindsame *Freundschaftskult*, der sich in vielerlei Freundschaftsbekundungen ausdrückt. Diese lassen sich in Freundschaftsbriefe, Freundschaftstempel und -denkmäler sowie Freundschaftsgaben und Freundschaftsbilder gliedern.<sup>218</sup> „Unbestritten ist, dass der Freundschaftsdiskurs gesamteuropäisch seit dem Spätmittelalter im literarischen und gelehrten Milieu anzutreffen ist, aber nur im Deutschen erfuhr er seit Mitte des 18. Jahrhunderts die bekannte emotionale Verdichtung.“<sup>219</sup> Für die Herausbildung des *Freundschaftskultes* gibt es verschiedene Gründe. Der wichtigste ist die Herauslösung der Einzelpersonlichkeit aus dem mittelalterlichen Kontext. Diese wird bereits von Jakob Burckhardt geschildert und bildet laut Lankheit die Voraussetzung für das Entstehen eines Freundschaftsbegriffs im neuzeitlichen Sinne. Hinzu kommt als weitere Voraussetzung des Freundschaftsbildes die Aufhebung der Standesunterschiede im 14. Jahrhundert.<sup>220</sup> Gleichzeitig ist aber selbst in der Romantik die Freundschaft eine Fassade, die für das romantische Ideal der Künstlergemeinschaft konstruiert wurde.<sup>221</sup>

Schriftliche Zeugnisse über *Freundschaft* finden sich in allen Kulturen.<sup>222</sup> Baader sieht in der Sprache ein Bild der Freundschaft, welches die Züge eines für die Freunde entworfenen Selbstbildnisses trägt.<sup>223</sup> „Am Anfang stehen mythologische Darstellungen und Erzählungen über die bewundernswürdigen Taten von Freundespaaren.“<sup>224</sup> Bis in die jüngste Zeit findet sich die Freundschaft in Literatur und Dichtung in unterschiedlichen Ausprägungen. Neben den literarischen Freundschaftsbekundungen, avanciert das 18. Jahrhundert zum Jahrhundert der Brieffreundschaften. Indem offen über Gefühle und Empfindungen gesprochen wird, steigt das Ansehen der Literaturgattungen realer und fiktiver Briefwechsel sowie der Stammbücher. „Der Brief wird zum Medium

---

<sup>218</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 861-893.

<sup>219</sup> Martin Papenheim: „Freunde oder Brüder? Die Semantik sozialer Netze im 18. Jahrhundert?“ In: Binczek/Stanitzek 2010, S. 52.

<sup>220</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 161.

<sup>221</sup> Vgl. Wilhelm Schlink: „Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler im 19. Jahrhundert“ In: Freiburger Universitätsblätter 1996, S. 143.

<sup>222</sup> Vgl. Klaus-Dieter Eichler: „Vorwort“ In: Eichler 1999, S. 9.

<sup>223</sup> Vgl. Baader 2015, S. 41.

<sup>224</sup> Klaus-Dieter Eichler: „Vorwort“ In: Eichler 1999, S. 9.

der Freundschaft. Mithilfe von Briefen werden Freundschaften angebahnt und aufrechterhalten. In Briefen wird Freundschaft gestaltet, geformt, ausgelebt, ausgesprochen, überhöht, verherrlicht.<sup>225</sup> Die dabei verwendeten Anreden scheinen für unser heutiges Empfinden äußerst schwülstig.<sup>226</sup> Typische Beispiele dieses überschwänglichen Schreibstils und der darin enthaltenen Freundschaftsbekundungen sind *Lieber, Liebster, Allerliebster, Süßer Freund* oder *Mein Seelenbruder*.<sup>227</sup> Da Freundschaft und Liebe in den Briefen der Romantik eng beieinander liegen, war auch für Zeitgenossen die Differenzierung zwischen beiden Gefühlsformen nicht sprachlich sondern nur unter Einbezug von Kontext und Adressaten ersichtlich.<sup>228</sup> Meist sind private Briefe zudem zum Vorlesen bestimmt, andernfalls wird dies ausdrücklich betont.<sup>229</sup> Auch dienen Briefe nicht selten als literarische Äußerungen und sind für die spätere Veröffentlichung als Briefroman bestimmt.<sup>230</sup>

<sup>225</sup> Michael Manger: „Freundschaftsbriefe – Brieffreundschaften“ In: Manger/Pott 2006, S. 76. Insgesamt ist der Brief als Freundschaftsbekundung aber keine Erfindung der Romantik. Die Kunst des Briefeschreibens stellt seit jeher das genuine Feld des Freundschaftskults dar.(vgl. Beyer In: Festschrift 2004, S. 1) Bereits für das 12. Jahrhundert sind freundschaftliche Briefwechsel belegt, die sich durch große Intensität und Zärtlichkeit auszeichnen und Ciceros Briefwechsel zum Vorbild haben.(vgl. Kon 1979, S. 47) Ebenso ist der Brief im 15. Jahrhundert Zeugnis der humanistischen Freundschaft und der regelmäßige Briefwechsel gilt als notwendig für den Erhalt der Freundschaft.(vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 823)

<sup>226</sup> Schmoll 2011, S. 119/120.

<sup>227</sup> Vgl. Schmoll 2011, S. 119/120.

<sup>228</sup> Vgl. Silvia Bovenschen: „Die Bewegungen der Freundschaft. Versuch einer Annäherung“ In: Neue Rundschau 1986, S. 96.

<sup>229</sup> Vgl. hierzu: „Ich darf Ihnen nicht erst sagen, daß dieses, welches ich nur für mich sah, jetzt nur für Sie sey. Ueberhaupt wünsche ich, daß Sie dergleichen Briefe von mir, wie dieser bisher ist und ferner seyn wird, sogleich verbrennten, nachdem Sie dieselben durchgelesen hätten, damit sie durch keinen Zufall (da wir nicht wissen, was wir morgen seyn werden) in unrechte Hände kommen könnten, die Mißbrauch davon machten. Sie sind eine trauliche Mittheilung, die kein Dritter zu wissen braucht, und wissen soll.“(Brief CXXXIX, Heinse an F. Jacobi, Venedig, 08.12.1780 In: Körte 1806, S. 91) Dass der Brief trotz der Bitte nicht verbrannt wurde, kann als Übertreibung des empfindsamen Ausdrucks gewertet werden und dient lediglich zur sprachlichen Verdeutlichung des intimen Inhalts.

<sup>230</sup> Vgl. Schmoll 2011, S. 121. Nur durch den Zweck der Veröffentlichung lässt sich die oft aufwändige und akribische Archivierung der Korrespondenzen erklären.(vgl. Detfev Schöttker: „Der Autor als Star der Nachwelt“ In: Ullrich/Schirdewahn 2002, S. 256)

Eine weitere Form der schriftlichen Freundschaftsbekundungen findet sich im *Freundschaftsbuch*<sup>231</sup>. Dieses *Freundschaftsbuch* oder auch *Stammbuch*, aus dem das Poesiealbum hervorgeht, bildet sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Brauch und persönliches Bekenntnis von Freundschaften heraus. Den Höhepunkt erlebt es im letzten Dritten des 18. Jahrhunderts sowie im frühen 19. Jahrhundert.<sup>232</sup> Meist folgen die Eintragungen dazu einem bestimmten Strukturmuster.<sup>233</sup> Neben Name sowie Ort und Datum findet sich häufig auch die persönliche Beziehung wie *amico suo* oder *fratri suo*, teilweise durch Adjektive ergänzt.<sup>234</sup> „Gefährten, Verwandte, Lehrer oder Gastgeber auf Reisen sollten durch Widmungen, Gedichte oder Zeichnungen Zeugnis geben von ihrer Verbindung zum Besitzer.“<sup>235</sup> Ein solches Freundschaftsbuch stellt damit ein Zeugnis der vergangenen Bekanntschaften dar, ist aber kein Abbild der tatsächlichen Vernetzungen und engeren persönlichen Freundschaften. Die Formulierungen und Bilder sind symbolisch aufgeladen, können je nach Schreiber- oder Adressatenkreis unterschiedlich interpretiert sowie funktionalisiert werden und teilweise wird die Distanz in den einzelnen Beziehungen sogar in den Einträgen selbst deutlich.<sup>236</sup> Das Stammbuch ist auch kein privater Gegenstand, sondern ein halböffentliches Sammelmedium, das anderen vorgezeigt wird und in welchem man entsprechend in einem bestimmten,

---

<sup>231</sup> Das griechische Wort ‚Philoteka‘ für ‚Stammbuch‘ macht wie das lateinische ‚Album amicorum‘ deutlich, daß die so bezeichneten Alben oder Sammlungen loser Blätter als Denkmäler der Freundschaft dienen.(vgl. Lotte Kurras: „Stammbücher: Freundschaft in Wort und Bild“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 261) Weiterführende Literatur: Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2003.(=Frühe Neuzeit, 78)

<sup>232</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 65.

<sup>233</sup> Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: „Selbstinszenierung in Texten und Bildern. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstadt“ In: Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 2010, S. 68.

<sup>234</sup> Vgl. Lotte Kurras: „Stammbücher: Freundschaft in Wort und Bild“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 261. In Stammbüchern von Gelehrten meist *Amicus*, in Adelsstammbüchern *Frater*, jeweils aber nur zwischen gleichrangigen, ansonsten fehlt die persönliche Zuneigung.(vgl. S. 262) Im 18. Jahrhundert ist häufig die Sprache von *Freund und Bruder*.(vgl. S. 268)

<sup>235</sup> Schmoll 2011, S. 99.

<sup>236</sup> Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: „Selbstinszenierung in Texten und Bildern. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstadt“ In: Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 2010, S. 69 und 76.

idealerweise vorteilhaften Licht erscheinen möchte.<sup>237</sup> Nur in den wenigsten Fällen sind aus anderen Quellen die tatsächliche, innere Nähe zwischen Stammbuchbesitzer und Beitragsgeber bekannt.<sup>238</sup> Selbstverständlich entsteht eine solche Sammelleidenschaft in der Romantik nicht aus dem Nichts. Es ist lediglich die Steigerung bereits vorhandener Vorbilder.<sup>239</sup> Die Vielfalt und Ganzheitlichkeit des Freundschaftskultes zeigt sich wohl am deutlichsten am Beispiel von Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Er unterhält einen umfangreichen Briefwechsel mit zeitgenössischen Dichtern und widmet sein gesamtes Dasein der Freundschaft.<sup>240</sup> „Jeden einigermaßen bedeutenden Menschen, der ihm irgendwie bekannt wird, umwirbt er mit seiner Freundschaft.“<sup>241</sup> In zielstrebigem Sammeltätigkeit dokumentiert er dieses Freundschaftsnetz als Archiv seines Zeitalters.<sup>242</sup> Viele Bücher in der Privatbibliothek sind durch ihre besonderen Widmungen Ausdruck dieses wichtigen Freundschaftsrituals des 18. Jahrhunderts.<sup>243</sup> Weiter bittet Gleim seine Korrespondenzpartner um deren

<sup>237</sup> Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: „Selbstinszenierung in Texten und Bildern. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstadt“ In: Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 2010, S. 68.

<sup>238</sup> Vgl. Lotte Kurras: „Stammbücher: Freundschaft in Wort und Bild“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 262.

<sup>239</sup> Zu nennen sind die Galerien der griechischen Philosophen- und Dichterbildnisse der Römer sowie Galerien berühmter Männer und Frauen, wie sie seit der Antike Schlösser, Rathäuser und Villen schmücken.(vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320) Ab „1582 hatte der Kardinal Paleotti das Sammeln von Künstlerbildnissen als ebenso verdienstvoll wie das Sammeln von Papst- und Fürstenbildnissen erklärt. Es diene dem Ruhm der Dargestellten und dem Nutzen der Betrachter.“(Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 10) Die bedeutendste Sammlung von Künstlerbildnissen findet sich in der Galleria degli Autoritratti, Uffizien, Florenz.(vgl. S. 10)

<sup>240</sup> Er war nicht verheiratet und die Einkünfte aus seinem Amt nutzt er zur Unterstützung seiner Freunde; er geht gar so weit seine Verse nicht mehr zu veröffentlichen, sondern auf eigene Kosten zu drucken und an seine Freunde zu verschenken.(vgl. Rasch 1936, S. 187/88)

<sup>241</sup> Rasch 1936, S. 190.

<sup>242</sup> Vgl. Ute Pott: „Johann Wilhelm Ludwig Gleims Archiv der Freundschaft“ In: Manger/Pott 2006, S. 241. Als wichtigstes Dokument dieses legendären Freundschaftskultes gelten seine zwischen 1746 und 1771 veröffentlichten vier Bände „Freundschaftliche Briefe“. (vgl. Hermand 2006, S. 20)

<sup>243</sup> Vgl. Ute Pott: „Johann Wilhelm Ludwig Gleims Archiv der Freundschaft“ In: Manger/Pott 2006, S. 238.

Bildnisse,<sup>244</sup> die er als *Freundschaftstempel* in seinem Wohnhaus in Halberstadt versammelt.<sup>245</sup>

„Gleims Porträtsammlung, die einmal mit den Bildnissen von Verwandten und engen Freunden begonnen hatte, legte im Laufe der Zeit mehr und mehr den rein privaten Charakter ab und wurde – zusätzlich zum Freundschaftssymbol – zum öffentlichen Denkmal zur Ehre des Vaterlandes.“<sup>246</sup>

Das Konzept *Freundschaft* unterscheidet dabei nicht zwischen persönlichem Freund und geistiger Leitfigur und ist allgemein als moralisches Vorbild zu verstehen.<sup>247</sup> Ein solches Nebeneinander von Freunden und Leitfiguren dürfte typisch gewesen sein für die Porträtausstattung von Wohnungen des 18. Jahrhunderts.<sup>248</sup>

### 3.3.2 Der Bildtypus Freundschaftsbild

#### Lankheits *Freundschaftsbild* der Romantik

Mit der Publikation *Das Freundschaftsbild der Romantik*<sup>249</sup> hat Klaus Lankheit 1952 den Maßstab für die Motivgeschichte des *Freundschaftsbildes* gesetzt und die Verwendung der Begrifflichkeit maßgeblich bestimmt. Damit begründet er das kunsthistorische Verständnis des soziologisch geprägten Phänomens *Freundschaft*.<sup>250</sup> Intensiv beschäftigt er sich mit dem *Freundschaftsbild* der

---

<sup>244</sup> Vgl. Georg Stanitzek: „Mit Freunden telefonieren. Alexander Kluges ‚Netzwerke‘“ In: Binczek/Stanzek 2010, S. 246.

<sup>245</sup> Vgl. Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 16. Diese größte bürgerliche Sammlung ist am historischen Ort in originärem Zusammenhang erhalten und kulturhistorisches Zeugnis für den Freundschaftskult. (vgl. Ute Pott: „Johann Wilhelm Ludwig Gleims Archiv der Freundschaft“ In: Manger/Pott 2006, S. 244/245)

<sup>246</sup> Doris Schumacher: „Ein Tempel für die Freundschaft. Gleims Porträtsammlung in Halberstadt vor dem Hintergrund der Denkmalsgeschichte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts“ In: Manger/Pott 2006, S. 255.

<sup>247</sup> Vgl. Reimar Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 45.

<sup>248</sup> Vgl. Reimar Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 47.

<sup>249</sup> Klaus Lankheit: *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952 (=Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 1).

<sup>250</sup> Vgl. Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 18.

Romantik und geht von folgender Annahme aus: „Voraussetzung für die Gestaltung von Freundschaftsbildern ist ein bestimmtes Maß an Bewußtsein vom Selbstwert der Persönlichkeit und der zwischenmenschlichen Beziehung.“<sup>251</sup> So kann die Wiedergabe einer gleichberechtigten *menschlich-seelischen Gemeinschaft* erreicht werden.<sup>252</sup>

### Methodische Kritik an Lankheit

Der Begriff *Freundschaftsbild* ist durch Klaus Lankheit fester Bestandteil der kunsthistorischen Nomenklatur. Dennoch darf sein Blick auf diesen Bildtypus nicht ohne Kritik bleiben. Mit einer Beschreibung zur Unmöglichkeit des rein bildgeschichtlichen Verständnisses setzt Baumgärtel den Anfangspunkt einer differenzierten Betrachtung des Bildtypus:

„Der Versuch, den Freundschaftskult als eine moral-ästhetische Haltung und sozialgeschichtliche Tendenz kunstgeschichtlich zu erfassen und auf der Ebene des Bildes nachzuweisen, birgt Schwierigkeiten. Betrachtet man den Freundschaftskult als ein ikonographisch aufschlüsselbares und ikonologisch erklärbares Phänomen, so greift die Kunstgeschichtsforschung zu kurz.“<sup>253</sup>

Für Lankheit war das Freundschaftsbild der Romantik „nach Gattung und Stil eine einzigartige Erscheinung in der Kunstgeschichte“<sup>254</sup>. Dabei untersucht er ausschließlich Doppel- und Gruppenporträts. Dieser Konzentration auf das Doppelbildnis liegt die Verbildlichung von Freundschaft zugrunde, in welcher „beide Dargestellte in menschlicher Beziehung zueinander stehen“<sup>255</sup>. Damit klammert Lankheit das freundschaftsbedingte Einzelbildnis aus dem Diskurs des *Freundschaftsbildes* aus. „Es zeigt sich aber, daß gerade im Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts das Einzelbildnis des Nahestehenden als ganz eigenes Medium den Bedürfnissen von Freundschaftsgebahren gerecht wurde.“<sup>256</sup> Damit habe Lankheit die Möglichkeit des Bildnisses als funktionale Geste im freundschaftlichen Miteinander beenzt,<sup>257</sup> indem er die Funktion außer Acht

<sup>251</sup> Lankheit 1952, S. 11.

<sup>252</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 38.

<sup>253</sup> Baumgärtel 1990, S. 177.

<sup>254</sup> Lankheit 1952, S. 7.

<sup>255</sup> Paul Ortwin Rave: „Bildnis“ In: RDK 2011/2012, Sp. 641.

<sup>256</sup> Kanz 1993, S. 121.

<sup>257</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 121.

gelassen hat. Jedoch ist es aufgrund der nicht eindeutigen formalen Bildkriterien nur unter Hinzunahme des Kontexts möglich ein *Freundschaftsbild* in seiner vollen Komplexität zu begreifen. Ulrich Pfisterer ist der Meinung, dass es sich bei der bisher gültigen Definition *Freundschaftsbild* als gemeinsame Darstellung zweier oder mehrerer Freunde nur um einen Sonderfall der Bildgattung *Freundschaftsbildnis* handelt und sich die meisten *Freundschaftsbildnisse* nicht über das Bildformular erschließen lassen.<sup>258</sup> Auch Kanzenbach ist der Meinung, dass der Begriff im Lankheitschen Sinne zu eng gefasst ist und dadurch Funktionstüchtigkeit fehlt.<sup>259</sup> An diese Kontextualisierung anknüpfend, kritisiert Baumgärtel das Verständnis des *Freundschaftsbildes* als Gattung und plädiert dafür den Freundschaftskult lediglich als *Rahmenthema* aufzufassen.<sup>260</sup> Auch Büttner spricht sich gegen eine Definition als *Gattung* aus:

„In den meisten Fällen ist es vom Bild her nicht zu entscheiden, ob es sich um ein Freundschafts- oder um ein Geschwisterpaar handelt. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Typen sind fließend. Ein eindeutig bestimmbarer Typus des Freundschaftsbildes wurde in der Porträtggeschichte nicht ausgebildet. Von einer eigenständigen Gattung des Freundschaftsbildes kann, wenn man den Gattungsbegriff ernst nimmt, nicht gesprochen werden.“<sup>261</sup>

Vielmehr beschreibt die Bezeichnung *Freundschaftsbild* ein bestimmtes Charakteristikum und neben der Bildfunktion können schriftliche Äußerungen zur sozialen Interaktion Auskunft geben. Diese Wertung von Baumgärtel und Büttner entspricht meiner eigenen These das *Freundesbildnis* als Merkmal und Beurteilungskriterium aufzufassen, wie an späterer Stelle zu belegen ist. Der Begriff *Bild* soll dabei als *Hinweis* oder *Verdeutlichung* gelesen werden, nicht nur als *Verbildlichung*. Die Bezeichnung als *Freundschaftsbild* in der rezipierenden Literatur darf nie als absolut betrachtet werden. Die tatsächlichen Intentionen der Beteiligten können wir nur erahnen, eventuell durch Dokumente und Texte rekonstruieren, aber nicht zweifelsfrei belegen. Auch gilt es zu

---

<sup>258</sup> Vgl. Ulrich Pfisterer: „Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 240.

<sup>259</sup> Vgl. Kanzenbach 2007, S. 243.

<sup>260</sup> Vgl. Baumgärtel 1990, S. 177.

<sup>261</sup> Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 23.

beachten, dass der Begriff des *Freundschaftsbildes* erst nachträglich entwickelt wurde und dessen Typologie somit stets eine Konstruktion darstellt.

Patrick Vogl geht sogar noch einen Schritt weiter: „Freundschaftsbilder gibt es nicht.“<sup>262</sup> Damit überträgt er den vielfach zitierten philosophischen Gedanken „O meine Freunde, es gibt keine Freunde!“<sup>263</sup> auf das *Freundschaftsbild*.<sup>264</sup> Diese Schlussfolgerung greift zu weit, aber gleichzeitig verdeutlicht sie, wie schwer die bildliche und besonders die fotografische Wiedergabe der Freundschaft ist.

„Im ersten Moment mag die heterogene Bildgestalt der Freundschaft bemerkenswert erscheint, doch die nahe liegende Frage nach der Gemeinsamkeit dieser Fotografien eröffnet den Blick auf ein weiteres Merkmal. [...] ja das ‚Entscheidende‘ der Freundschaftsbilder scheint nicht sichtbar zu werden. [...] Das Wesentliche scheint abwesend zu sein.“<sup>265</sup>

Entsprechend kann die Frage nach der sozialen Interaktion zwischen den Dargestellten anhand des *Freundschaftsbildes* nicht zweifelsfrei geklärt werden. Offenbar hat sich keine allgemeinverständliche, adäquate Bildsprache der Freundschaft ausgebildet.<sup>266</sup> Derrida vergleicht das Entgleiten der Freundschaft im Bild mit der *Nicht-Gegenwärtigkeit* eines Gespenstes.<sup>267</sup> „Freundschaft lässt sich nur schwer darstellen, ihr eignet keine spezifisch ikonische Gestalt, ihr wurden [...] kaum alltagstaugliche Archetypen gefunden; sie eignet sich in der Zeit, in unspektakulären Handlungen, im Gespräch.“<sup>268</sup>

<sup>262</sup> Vogl In: Futscher/Mixa 2008, S. 45.

<sup>263</sup> Vgl. hierzu Kap. III.1.3.

<sup>264</sup> In direkter Anlehnung schreibt er, „O meine Freunde, es gibt keine Freundschaftsbilder!“.

<sup>265</sup> Vogl In: Futscher/Mixa 2008, S. 45.

<sup>266</sup> Schon Lankheit weist deutlich darauf hin, dass es keine umfassende Tradition des Freundschaftsbildes gibt, sondern diese hauptsächlich ein Phänomen der Romantik ist. (vgl. Lankheit 1952, bes. S. 7/8)

<sup>267</sup> Vgl. Vogl In: Futscher/Mixa 2008, S. 46.

<sup>268</sup> Edith Futscher: „Einleitung“ In: Futscher/Mixa 2008, S. 9.

### 3.3.3 Freundesbildnis statt Freundschaftsbild

Wenngleich der Begriff *Freundschaftsbild* meist entsprechend Lankheits Verständnis eingesetzt wird, fasst diese Definition den bildlichen Ausdruck der Freundschaft nicht in allen Facetten, weshalb eine Erweiterung und Differenzierung der Begrifflichkeit sinnvoll ist. Lankheit bringt im Kapitel *Das ‚empfindsame‘ Freundschaftsbildnis*<sup>269</sup> seine Verwunderung über die Nichtexistenz der Bildgattung *Freundschaftsbild* innerhalb des von der Empfindsamkeit geprägten Bürgertums zum Ausdruck. Damit benennt er bereits selbst die Abgrenzung des *Freundschaftsbildes* vom *Freundesbildnis*: „Der ‚Freundschaftstempel‘ Gleims, die umfänglichste Sammlung von Freundesbildnissen der Epoche, enthält bezeichnenderweise kein Doppelbildnis oder Gruppenporträt.“<sup>270</sup> Entsprechend kann das Freundschaftsbild für die von Lankheit eingeführte übergeordnete Bildgattung stehen und gleichzeitig motivisch die im Bild sichtbare Freundschaft zwischen zwei oder mehreren Personen bedeuten. Es dient zur Veranschaulichung der sozialen Interaktion zwischen den Abgebildeten, ist Zeugnis und Dokument dieser Beziehung. Das *Freundesbildnis* hingegen ist die bildliche Wiedergabe eines Freundes im Bild, wobei der Kontext gesteigerte Bedeutung erfährt und ein Erinnerungsbild für die intime Zwiesprache, als Sammel- und Kultobjekt in der Empfindsamkeit geschaffen wird. Dennoch ist im *Lexikon der Kunst* die Einzeldarstellung befreundeter Künstler ebenfalls unter *Freundschaftsbild* aufgeführt.<sup>271</sup> Die Überschneidung oder unsaubere Trennung der Begrifflichkeiten im Lexikon belegt, dass bisher keine klare Differenzierung erfolgt ist und der gesamte Bereich bildgeschichtlicher Freundschaftsdarstellungen unter dem Begriff *Freundschaftsbild* gefasst wird. Auch Denk wendet die Begrifflichkeiten nicht konsequent an. So wird unter *Freundschaftsporträt*, welches später auch *Freundschaftsbild* genannt

---

<sup>269</sup> Lankheit 1952, S. 39-48.

<sup>270</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 47.

<sup>271</sup> Vgl. „Freundschaftsbildnis“ In: LDK 2004, S. 595. Exemplarisch genannt wird hier *Der Maler Friedrich in seinem Atelier* von G. F. Kersting.

wird, das Einzelbildnis verstanden,<sup>272</sup> obwohl sprachlich das *Freundesbildnis* zu nennen wäre.

Das *Freundesbildnis* ist für die Fragestellung dieser Arbeit von zentralem Interesse, denn das Fotoporträt des ausführenden Fotografen zeigt das Abbild seines Freundes, dem abgebildeten Bildenden Künstler. Ohne Kenntnis des Abgebildeten oder des Fotografen aber lässt sich keinerlei Aussage zur sozialen Interaktion treffen, außer dass beide, den technischen Voraussetzungen des Mediums geschuldet, zur selben Zeit am selben Ort waren. Aber auch über die Beziehung lassen sich mittels der Fotografie kaum Aussagen treffen, auch wenn dies wiederholt in der Literatur anders dargestellt wird. Gerade deshalb scheint es mir spannend dieses Auseinanderklaffen von tatsächlich Sichtbarem und ergänzenden Aussagen zu verfolgen. Um der bisherigen Diskussion dieser Begrifflichkeiten gerecht zu werden, soll in der nachfolgenden Betrachtung zum fotografischen Künstlerporträt von *Freundesbildnis* gesprochen werden, wie Reimar F. Lacher den Begriff in seinem Essay *Freundschaftskult und Porträtkult*<sup>273</sup> verwendet. „War aber zwar das ‚Freundschafts‘porträt, das Freundschaft ausdrücklich im Bild darstellte, im 18. Jahrhundert selten, so kam dem ‚Freundes‘porträt eine umso größere Bedeutung zu.“<sup>274</sup> Dennoch habe ich mich bewusst für einen kurzen Überblick über die gesamte Bildgattung des *Freundschaftsbildes* entschieden. So können die Gemeinsamkeiten, Unterschiede aber auch die besonderen Anforderungen und die Argumentationsweise zur Definition des *fotografischen Freundesbildnisses* besser nachvollzogen werden.

<sup>272</sup> „Im Zuge der Entdeckung der Privatsphäre sollte [...] im 18. Jahrhundert das private Künstlerporträt entstehen, das im Freundschaftsbildnis seine signifikante Ausformung erfährt.“ (Denk 1998, S. 65)

<sup>273</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 41-54.

<sup>274</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 41. Das Einzelbildnis des Freundes wird als *Freundesbildnis*, das freundschaftliche Doppel- und Gruppenbildnis als *Freundschaftsbild* bezeichnet. Sowohl bei Lankheit als auch bei anderen findet sich keine konkrete Differenzierung zwischen den Begrifflichkeiten *Bild* und *Bildnis*, sowohl *Freundschaftsbildnis* als auch *Freundesbild* lassen sich finden. Die Verwendung der Begriffe *Freundschaftsbild*, *Freundschaftsbildnis* und *Freundschaftsporträt* ist austauschbar, ebenso *Freundesbildnis*, *Freundesbild* und *Freundesporträt*.

## 3.4 Die Freundschaft als Bildmotiv

### 3.4.1 Nährboden einer neuen Bildtradition

#### Frühe Darstellungen der Freundschaft

Vor dem *Freundschaftsbild* als Abbild realer wechselseitiger Empfindungen zwischen Freunden, wird die Freundschaft hauptsächlich als Personifikation dargestellt. Laut Lankheit stellt eine Skulptur am Archivoltenkranz des linken Nordportals in Chartres aus dem frühen 13. Jahrhundert die älteste Personifikation der Freundschaft dar.<sup>275</sup> Als gekrönte weibliche Gestalt triumphiert die Personifikation der *amicitia* über das Böse und ist eine Gegendarstellung zu Neid und Haß.<sup>276</sup> Ein einheitlicher Darstellungstypus hat sich im Mittelalter aber noch nicht ausgebildet,<sup>277</sup> erst in der Renaissance wird die Personifikation der Freundschaft meist von einer barfüßigen Frauengestalt im weißen Gewand verkörpert, die ihre linke Brust entblößt und auf ihr Herz deutet.<sup>278</sup> Die Allegorie wird in der frühen Freundschaftsdarstellung nicht verwendet, sondern die Freundschaft wird in Gestalt mythischer Freundschaftspaare dargestellt.<sup>279</sup> Gesten wie Umarmungen, Küsse, Handreichungen und Treueschwüre drücken diese Freundschaften bildlich aus, da für Verwandtschaft, Freundschaft und das Bündnis aber dieselben Darstellungsformen gelten, müssen zur

---

<sup>275</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 14; Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 810.

<sup>276</sup> Vgl. Esther P. Wipfler: „Amicitia‘ in der Kunst des Mittelalters – Die Personifikation und ihre Rezeption“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 169.

<sup>277</sup> Vgl. Esther P. Wipfler: „Amicitia‘ in der Kunst des Mittelalters – Die Personifikation und ihre Rezeption“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 170.

<sup>278</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 832. Durch Cesare Ripas ab 1593 erschienene *Iconologia* werden die Darstellungsmöglichkeiten der Freundschaft erweitert, unter anderem empfiehlt Ripa die Darstellungsform der drei Grazien, dabei steht die Rose für Liebeshwürdigkeit, der Würfel für wechselseitige Wohltaten und die immergrüne Myrte für die Beständigkeit der Freundschaft.(Sp. 832) Erst im 18. Jahrhundert tritt die Personifikation der Freundschaft regelmäßig mit anderen Gottheiten oder Tugenden auf und die *amicitia* wird zur Verbildlichung der Beziehung von Freundschaft und Liebe von *Amor* begleitet oder zur Betonung der Treue gemeinsam mit der Personifikation *fides* dargestellt.(Sp. 838-841)

<sup>279</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 805.

zweifelsfreien Identifikation weitere Quellen vorhanden sein.<sup>280</sup> Das in der christlichen Ikonografie mit *amicitia* verbundene Freundespaar sind David und Jonathan.<sup>281</sup> Diese einzige in der Bibel geschilderte Freundschaft wird vor dem 13. Jahrhundert nicht dargestellt und in den mittelalterlichen Bibelillustrationen dieser Freundschaft fehlt die Geste der Berührung oder Umarmung, welche eine innere Verbundenheit bildlich zum Ausdruck bringen könnte.<sup>282</sup> *David und Jonathan*<sup>283</sup> von Cima da Conegliano zeigt um 1505-10 eine neue Bilderfindung des Themas, welche die zwischenmenschliche Beziehung entsprechend zum Ausdruck bringt und keine Orientierung am ikonographischen Vorbild der Miniatur bedarf.<sup>284</sup>

### Entwicklung eines neuen Bewusstseins

Während in der Romantik das Abbilden der Empfindungen zwischen den Dargestellten erklärtes Ziel ist, lassen sich in der historischen Entwicklung unterschiedliche Intentionen für das *Freundschaftsbild* ausmachen. Besonders im Bezug auf berühmte Persönlichkeiten ist der Mensch bestrebt das Zusammenreffen, die Bekanntschaft oder vielleicht gar Freundschaft für die Nachwelt zu bekunden und zu dokumentieren. In vielen Fällen geschieht dies über die schriftliche Aufzeichnung. Die einzelnen, frühen Gemälde, die nachgewiesen werden können, werden aufgrund der schriftlichen Quellen im Kontext identifiziert. Zu den Bekanntesten zählt das Diptychon von Quentin Massys (Abb. 2 und 3), das für den Dritten in diesem Freundschaftsbund, Thomas More, bestimmt ist.<sup>285</sup> „Da schicke ich Dir die Tafeln, damit wir immer bei Dir

<sup>280</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 805/817.

<sup>281</sup> Vgl. Esther P. Wipfler: „Amicitia‘ in der Kunst des Mittelalters – Die Personifikation und ihre Rezeption“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 169. Bibelstelle: 1. Sam, 18-20.

<sup>282</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 14/15.

<sup>283</sup> Giovanni Battista Cima da Conegliano, *David und Jonathan* (um 1505-10), Öl auf Holz, 40,6 x 39,4 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG2505.

<sup>284</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 17.

<sup>285</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 167. Durch Briefwechsel belegt ist die Zweckbestimmung eines weiteren Porträts des Erasmus als Freundschaftsgeschenk für den Rektor der Universität Oxford, William Warham, sowie eine gleichartig aufgebaute Gegengabe, beide gemalt von Hans Holbein d.J.(vgl. Ausst.-Kat. London 1988, S. 54)



Abb. 2 und 3: Quentin Massys, *Zwei Bildnisse. Erasmus von Rotterdam und Peter Gilles* (1517/1517).

sein mögen, auch wenn wir einmal nicht mehr sind.“<sup>286</sup> Der Beschenkte [More] war voll Dankes: „seine Eitelkeit sei befriedigt, [...] denn er wisse nun, das Briefe, Bücher und Bilder die Nachwelt daran erinnern würden, dass er der Freund des Erasmus gewesen.“<sup>287</sup>

Das Motiv des *Freundschaftsbildes* erfährt im 19. und 20. Jahrhundert eine erhebliche Konjunktur. Auch „Freundschaftsbilder bildender Künstler sind bis um die Epochenschwelle um 1800 rar, ja sie existieren, soweit ich sehe, vorher gar nicht.“<sup>288</sup> „Wir glauben vielmehr, dass das Freundschaftsbildnis als ganz neue Gattung in der profanen Luft des Frühhumanismus sich entfaltet hat.“<sup>289</sup> Denn bei den vorangehenden Darstellungen bekannter Männer in Porträts handelt es sich noch nicht um die Darstellung echter, persönlicher Freundschaften, sondern lediglich die Leistungen der Dargestellten rechtfertigen deren

---

<sup>286</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 167. Zitiert nach: Opus Epistolarum 1913, Nr. 654.

<sup>287</sup> Chambers 1946, S. 191. Zitiert nach: Brief von Thomas More an Erasmus von Rotterdam, Calais, 07.10.1517. In: Opus Epistolarum 1913, Nr. 683, S. 104.

<sup>288</sup> Beyer In: Festschrift 2004, S. 4.

<sup>289</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 161.

Zusammentreffen im Bild und erst allmählich erobern sich reale Freundschaften ihre bildnerische Gestaltung.<sup>290</sup> Doch auch dann wird der Künstler selbst nicht sofort das zentrale Motiv. „Tatsächlich erscheint der Künstler, wenn er überhaupt in Begleitung eines Freundes figuriert, in Gesellschaft von Personen aus dem Kreis der Humanisten und Gelehrten“<sup>291</sup>.

Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts hingegen sind fast ausschließlich Künstler-selbstbildnisse mit Freunden enthalten und das *Freundschaftsbild* unter Künstlern gilt als eigene Gattung der Kunst.<sup>292</sup> „Erst als die Kunst den Schritt von der ‚Abstraktion‘ zur ‚Einfühlung‘ getan, konnte sie eine freundschaftliche Umarmung oder ein Umschlungenhalten zweier Menschenkinder sinnlich glaubhaft darstellen.“<sup>293</sup> Obwohl Holsten das Doppelbildnis<sup>294</sup> von Jean-Baptiste de Champaigne und Nicolas de Platte-Montagne nicht als *Freundschaftsbildnis* benennt, nimmt die durch Interaktion beschriebene Beziehung für ihn den Hauptaugenmerk ein. Die *enge Beziehung* zwischen den beiden Künstlern wird nicht nur durch die Handgeste des Nicolas hervorgehoben sondern auch durch das gegenseitige Malen.<sup>295</sup> „[J]eder der Freunde malt den anderen so, wie sich ihm dessen Wesen im vertrauten Umgang erschlossen hat. Kein fremdes Medium vermag hier die gemeinsame Welt des Freundespaars zu verfälschen.“<sup>296</sup>

<sup>290</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 21/22.

<sup>291</sup> Beyer In: Festschrift 2004, S. 5.

<sup>292</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 171; Beyer In: Festschrift 2004, S. 2.

<sup>293</sup> Lankheit 1952, S. 20.

<sup>294</sup> Jean-Baptiste de Champaigne und Nicolas de Platte-Montagne, *Double Portrait of the Two Artists* (1654), Öl auf Leinwand, 132 x 185 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen. Abb. in: Ausst.-Kat. Hamburg 1978, S. 100.

<sup>295</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1978, S. 100.

<sup>296</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 171.

### 3.4.2 Das *Freundschaftsbild* als Gattung der Bildenden Kunst

#### Das *Freundschaftsbild* in der frühen Neuzeit

Das erste *Freundschaftsbildnis* im Lankheit'schen Sinn findet sich bei Albrecht Dürer. Gemeinsam mit einem Freund stellt er sich in *Marter der zehntausend Christen*<sup>297</sup> 1508 in der Assistenz dar.<sup>298</sup> Hervorgehoben werden die beiden Figuren durch deren Positionierung in der Bildmitte sowie die dunkle Kleidung. Lange Zeit wird in der zweiten Figur Willibald Pirckheimer – Dürers „only friend on earth“<sup>299</sup> – gesehen; Erwin Panofsky belegt jedoch die Identität des Humanisten Conrad Celtes.<sup>300</sup> Durch dessen Hinzufügen – vermutlich aufgrund eines unerwarteten Ereignisses – entsteht ein typisches *humanistisches Freundschafts- und Gedächtnisbild*.<sup>301</sup> „Allein hat sich Dürer nicht auf diese Wanderschaft durch Qual und Blut gewagt: der Freund [...] begleitet ihn.“<sup>302</sup> Busch begreift diese Freundschaft durch den bildlichen Kontext als *Insel der Zivilisation*.<sup>303</sup> Neben diesem *Freundschaftsbild* Dürers nennt Lankheit eine indirekte Freundschaftsbekundung Cranachs als einzige andere Ausprägung des Themas, die auf den Gehalt des *Freundschaftsbildes* in der

---

<sup>297</sup> Albrecht Dürer, *Marter der zehntausend Christen* (1508), auf Leinwand übertragen, 99 x 89 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 835.

<sup>298</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 25.

<sup>299</sup> Panofsky In: *The Art Bulletin* 1942, S. 39. Im Original ist die Freundschaft beschrieben: „Wann ich hab kein anderen Freund auf Erden denn Euch.“ (Venedig, 07.02.1506. In: Lange/Fuhse 1893, S. 21/22)

<sup>300</sup> Ausführliche Begründung dieser Zuschreibung: Erwin Panofsky: „Conrad Celtes and Kunz von Rosen: Two Problems in Portrait Identification“ In: *The Art Bulletin*, XXIV/1942 (1), S. 38-43. Conrad Celtes, auch Celtis, ist gleichbedeutend mit dem deutschen Namen Conrad Pickel. Durch mehrere Abbildungen belegt Panofsky die Ähnlichkeit zwischen Celtes und dessen Porträt in Dürers Gemälde. „The writer's candidate [Celtes] was both a friend of Dürer and a favorite of Frederick the Wise.“ (S. 40) „While Dürer can thus be termed a friend, or at least a well-disposed acquaintance of Celtes, Frederick the Wise was Celtes' life-long protector and indeed his ‚discoverer.‘“ (S. 41)

<sup>301</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 25.

<sup>302</sup> Waetzoldt 1935, S. 40.

<sup>303</sup> Vgl. Werner Busch: „Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts“ In: *Ausst.-Kat. Berlin 2015*, S. 128.

Romantik vorausdeuten.<sup>304</sup> Von Keller werden weitere Beispiele aus den Bereichen *Widmungsbild* und *Standesbildnis* ausgeführt. Da die Porträtdarstellung stark von Standesgedanken geprägt ist, nimmt Keller die freundschaftliche Beziehung als einzig logische Erklärung für die Miniatur<sup>305</sup> des Herzogs Federigo di Montefeltro in Zwiesprache mit seinem Sekretär, dem Grafen Ottaviano Ubaldini, zugleich sein illegitimer Bruder oder unebenbürtiger Vetter.<sup>306</sup>

„[...] aber niemals würde es dem Sprossen einer alten erlauchten Dynastie in den Sinn gekommen sein, sich mit einem Bastard seiner Familie porträtieren zu lassen, wenn nur solche Bande einer illegitimen Verwandtschaft die beiden verbunden hätten! Nein, es handelt sich vielmehr um ein echtes Freundschaftsbild [...]“<sup>307</sup>

Die freundschaftliche Gesinnung im *Doppelbildnis der Züricher Gelehrten Scheuchzer und Geßner*<sup>308</sup> hingegen ist von anderer Natur. Eine persönliche Freundschaft ist hier vermutlich aus den gemeinsamen Interessen der beiden Wissenschaftler erwachsen, worauf der Altersunterschied von 37 Jahren und das frühere Lehrer-Schüler-Verhältnis hindeuten.<sup>309</sup> „Wesentlich jedoch bleibt für unsere Betrachtung der Grad und der Grund der Verbundenheit beider: zwei Bilder in einem Bilde; die wissenschaftliche Leistung vereint die als Menschen letztlich Getrennten.“<sup>310</sup> Kein reines *Standesbildnis* sondern ein Übergang zum *Freundschaftsbild* stammt von Paolo Uccello – das

<sup>304</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 26. Auf dem ersten Zustand des Luther-Kupferstichs von 1520 bringt Cranach ein Selbstbildnis an, das „als Zeichen der Freundschaft und als Bekenntnis zu Luther“ aufgefasst werden muss, da Cranach zu Luther als „lieber Gvatter und Freund“ zeit lebens eine enge Beziehung unterhielt. Weitere Ausführungen hierzu: J. Ficker: „Die Erstgestalt von Cranachs erstem Lutherbildnis“ In: *Theologische Studien und Kritiken*, 103/1931, S. 285ff. mit Abb.

<sup>305</sup> Unbekannter Künstler, *Bildnis des Herzogs Federigo da Montefeltre und seines Sekretärs, des Grafen Ottaviano Ubaldini*, Rom, Vatikanbibliothek. Abb. in: Weller 1943, Abb. 51.

<sup>306</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 163. Ursprünglich wurde dieses Werk Francesco di Giorgio zugeschrieben.

<sup>307</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 163.

<sup>308</sup> Johann Caspar Füssli d. Ä., *Doppelbildnis Johann Jakob Scheuchzer und Johann Geßner* (nach 1753), Öl auf Leinwand, 41,5 x 32,5 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

<sup>309</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 29.

<sup>310</sup> Lankheit 1952, S. 30.

*Fünfmännerporträt*<sup>311</sup>.<sup>312</sup> „Ein Freundeskreis schliesst sich nicht durch objektive Auswahl, sondern durch Zuneigung zusammen.“<sup>313</sup> Demnach widerlegt das Fehlen von Lorenzo Ghiberti und Masaccio die Annahme von den Dargestellten als *Erfinder der Perspektive* und unterstützt durch die Konkurrenz zwischen Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti die These einer freundschaftlichen Bildidee.<sup>314</sup> Lankheit sieht in diesem Gruppenporträt „wohl das bedeutendste Beispiel eines selbständigen frühen Freundschaftsbildnisses“<sup>315</sup>.

„Das Freundschaftsbild grenzt sich jedoch auch von dem repräsentativen Gesellschaftsbild ab, bei dem es sich offensichtlich um flüchtige Bekannte oder völlig fremde Menschen handelt, die nur offiziell oder wenigstens aus äußerem Anlaß zusammenkommen. Geselligkeitsbilder und Atelierbesuchsbilder werden in jedem Einzelfall auf ihren Freundschaftsgehalt hin untersucht werden müssen.“<sup>316</sup>

Das Atelierbild *Pierre Jean David d'Angers modelliert die Büste Ludwig Tiecks*<sup>317</sup> von Carl Christian Vogel von Vogelstein verbindet gleich mehrere, traditionelle Darstellungsformen, denn es ist *Arbeitsbild*, *Familien-* sowie *Freundschaftsportrait* und setzt sich mit dem Thema *Künstler und Modell* auseinander.<sup>318</sup> Es beschreibt in drei existierenden Fassungen die verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhänge der jeweils dargestellten Personen,<sup>319</sup> die „als Bekannte und Freunde des Malers bzw. des Dichters zu identifizieren“<sup>320</sup> sind. Diese häufig im Bildhauerporträt auftauchende Form des *Freundschaftsbildes* bezeichnet Gohr als *Staffeleifreundschaftsbild*.<sup>321</sup> Und auch als *Bild-im-*

---

<sup>311</sup> Paolo Uccello, *Fünfmännerporträt* (Giotto, Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti, Filippo Brunelleschi) (1. Hälfte 16. Jahrhundert), Öl auf Holz, 66 x 213 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>312</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 162.

<sup>313</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 162.

<sup>314</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 162.

<sup>315</sup> Lankheit 1952, S. 22.

<sup>316</sup> Lankheit 1952, S. 9.

<sup>317</sup> Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Pierre Jean David d'Angers modelliert die Büste Ludwig Tiecks* (1836), Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 57 x 66 cm, Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum.

<sup>318</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Lengerich 1997, S. 150.

<sup>319</sup> Vgl. Kanzenbach 2007, S. 251.

<sup>320</sup> Kanzenbach 2007, S. 278.

<sup>321</sup> Kanzenbach 2007, S. 279/280. Diese Bezeichnung *Staffeleifreundschaftsbilder* bezieht sich auf Gohrs Ausführungen zu dieser Bildgattung. (vgl. Gohr 1975, S. 44-48) „Das

*Bild-Lösung* ist das *Freundschaftsbild* denkbar. So ordnet Fantin-Latour in *Hommage à Delacroix*<sup>322</sup> die *Freunde* und *Bewunderer*, zu denen auch er selbst gehört,<sup>323</sup> um das ins Bild gemalte Porträt. „Es ist ein Zeugnis der Verehrung, die Manet im Kreis der Freunde und Kollegen genöß.“<sup>324</sup> Meist besitzt ein *Freundschaftsbild* keinen Auftraggeber und auch keinen direkten Beschauer, da der Künstler innerlich beteiligt ist oder gar selbst „mit den Dargestellten eng befreundet“ ist.<sup>325</sup> Besonders bei Bildhauerporträts handelt es sich laut Kanzenbach häufig um Freundschaftsgeschenke oder Akademieaufnahmestücke.<sup>326</sup> Das Nebeneinander der beiden Künstler Emile-Jean-Horace Vernet und Bertel Thorvaldsen in *Bertel Thorvaldsen*<sup>327</sup> als Doppelporträt von Künstler und Büste ist die wohl eindrucksvollste Lösung, die vertraute Beziehung zwischen einem Bildhauer und einem Maler zu veranschaulichen.<sup>328</sup> Laut Plon waren die beiden *gute Freunde*.<sup>329</sup> Thiele spricht gar vom *freundschaftlichsten und zugleich ehrlichsten Künstlerverhältniß*.<sup>330</sup> „Diese Beziehung vermittelt eindringlich auch das Gemälde, indem es die Künstlerfreunde ‚auf einen Blick‘ in wechselseitig gefertigten Porträtschöpfungen vor Augen stellt.“<sup>331</sup>

---

Malerfreundschaftsbild als Atelierbild mit Bildnis auf der Staffelei ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem allgemeinen Bedürfnis des Künstlers nach freundschaftlicher Bindung untereinander häufiger anzutreffen.“(vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1978, S. 102)

<sup>322</sup> Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864), Öl auf Leinwand, 160 x 250 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>323</sup> Ausst.-Kat. Hamburg 1978, S. 102.

<sup>324</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 209.

<sup>325</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 128.

<sup>326</sup> Vgl. Kanzenbach 2007, S. 335.

<sup>327</sup> Emile-Jean-Horace Vernet, *Bertel Thorvaldsen* (1833), Öl auf Leinwand, 99,8 x 75,2 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum.

<sup>328</sup> Vgl. Kanzenbach 2007, S. 242.

<sup>329</sup> Vgl. Plon 1875, S. 174. Hier heißt es weiter: „[...] der eine hielt sehr viel von dem Talente des dänischen Künstlers; der andere hegte eine leidenschaftliche Bewunderung für den Maler, [...] Ungeachtet der Verschiedenheit des Temperamentes der beiden Künstler blieben sie stets durch aufrichtige, gegenseitige Achtung verbunden.“

<sup>330</sup> Vgl. Thiele 1856, S. 295.

<sup>331</sup> Kanzenbach 2007, S. 242.

### Das *Freundschaftsbild* der Romantik

„Die zentrale Lebensbedeutung der Künstlerfreundschaft in der Romantik hat es vermocht, eine überpersönliche, spontan entstehende Bildgattung hervorzubringen. Das Freundschaftsbild der Jüngeren Romantik stellt nach Stoff, Form und Gehalt eine sich gegen die früheren und späteren Gestaltungen abhebende Einheit dar.“<sup>332</sup>

Während die Freundschaftslyrik und der Freundschaftsbrief die Literatur und der Freundschaftskult das Leben beherrschen,<sup>333</sup> werden neue Bildformeln der Freundschaft geschaffen, welche in England entstehen und besonders in Deutschland zum Tragen kommen.<sup>334</sup>

„Die Beziehung kann ferner – unter Verzicht auf die Herstellung einer äußerlichen Interessensgemeinschaft – durch die direkten Mittel der Stellung zueinander, der Berührung, der Gebärde und des Blicks ausgesagt werden. Das Freundschaftsbildnis der ‚Empfindsamkeit‘ lebte von diesen anschaulichen Verbindungen.“<sup>335</sup>



Abb. 4: Carl Julius Milde, *Selbstbildnis zwischen Julius Oldach und Erwin Speckter* (1826).

Grundlage einer solchen Darstellung ist statt einer unterordneten Gruppierung die gleichwertige Anordnung,<sup>336</sup> da diese die Gleichheit der Freunde verbildlicht.<sup>337</sup> Entweder diese erfolgt als symmetrische Wechselseitigkeit der Abgebildeten (Abb. 4) oder als einseitige Reihung von Ganz- oder Dreiviertelprofilen (Abb. 5).<sup>338</sup> Lankheit beschreibt den idealen Typus als „strenge

symmetrische Flächenkomposition, die feierliche Frontal- und Profilstellung der Figuren, die betonte Unterbindung der Gebärdensprache, der ernste, durch-

---

<sup>332</sup> Lankheit 1952, S. 128.

<sup>333</sup> Lankheit 1952, S. 40.

<sup>334</sup> Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 841.

<sup>335</sup> Lankheit 1952, S. 122.

<sup>336</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 123.

<sup>337</sup> Vgl. Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1977, S. 152.

<sup>338</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 123/124.

bohrende, fragend-ängstliche Blick“<sup>339</sup>. Ein weiteres Kriterium ist die Blickrichtung der Abgebildeten. Weder schauen sich die Dargestellten gegenseitig an, noch wird der Betrachter als persönliches Gegenüber fixiert, da dieser Blick die Freundschaftsbeziehung *entwerten* würde.<sup>340</sup> Aufgrund der verschiedenen formalen Gestaltungsmodalitäten eines *Freundschaftsbildes*, lassen sich die relevanten Merkmale gut über ein Gegenbeispiel veranschaulichen. In Rudolph Friedrich Carl Suhrlands *Doppelbildnis Overbeck und Cornelius* (Abb. 6) fehlen die für ein *Freundschaftsbild* der Romantik charakteristischen Merkmale und der Gemeinschaftsgedanke der Romantiker wurde entsprechend nicht zum Ausdruck gebracht.<sup>341</sup>



Abb. 5: Carl Julius Milde, *Meine Dresdner Freunde und ich* (1824).



Abb. 6: Rudolph Friedrich Carl Suhrlandt, *Peter Cornelius und Friedrich Overbeck* (um 1815), Inv.-Nr.: SZ Suhrlandt 16.

Ebenso wie die Freundschaft zwischen Männern von der Freundschaft zwischen Frauen unterschieden wird, ist die Verbildlichung der Beziehung eine andere. In Ludovike Simanowiz' *Selbstbildnis mit ihrer Freundin Regine*

<sup>339</sup> Lankheit 1952, S. 129. Diese äußere Isoliertheit der Figuren erhöht die innere Verbundenheit.

<sup>340</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 127. Hierzu auch: „Gleiche Kopfhöhe, Parallelität und Kontaktlosigkeit ist ein Kennzeichen nazarenischer Gruppenbildnisse.“ (vgl. Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 152)

<sup>341</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 123.

*Voßler*<sup>342</sup> „sind die Freundinnen im Gespräch aufeinander und nicht wie so oft auf den Betrachter bezogen. Hier wird ein wesentliches Moment von Freundschaft angesprochen.“<sup>343</sup> Diese Darstellung spiegelt die *innige Verbundenheit der Freundinnen*, die sich bereits in Ludwigsburg kennengelernt haben und zeitlebens in engem Kontakt stehen.<sup>344</sup>

### Der Prototyp des Freundschaftsbildes



Abb. 7: Franz Pforr, *Sulamith und Maria* (1811).

Lankheit stellt die Werke von Johann Friedrich Overbeck und Franz Pforr als herausragende, reine Beispiele des *Freundschaftsbildes* der Romanik dar. Besonders „[d]as von Overbeck gemalte Bildnis des Freundes Pforr war ein Freundschaftsbild in des Wortes elementarer Bedeutung gewesen.“<sup>345</sup> Zur Verdeutlichung ihrer Freundschaft sollten Overbeck und Pforr sich gegenseitig ein Bild malen, wobei die Schönheit und der Charakter der jeweiligen Kunst zur Erscheinung kommen soll.<sup>346</sup> Es

---

<sup>342</sup> Lucovike Simanowiz, *Selbstbildnis mit ihrer Freundin Regine Voßler* (um 1795), Öl auf Leinwand, 48 x 57 cm, Privatbesitz. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999b, S. 140, Abb. 34/Tafel 21.

<sup>343</sup> Bettina Baumgärtel: „Wenn ich leben soll, so wie es mit dir“ – Geselligkeitskultur und Arbeitsgemeinschaften von Künstlerinnen im Lichte des Freundschaftskultes der Goethe-Zeit“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999b, S. 35.

<sup>344</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999b, S. 135.

<sup>345</sup> Rudolf Preimesberger: „Einleitung“ In: Preimesberger/Baader/Suthor 1999, S. 45.

<sup>346</sup> Vgl. Gisela Scheffler: „Einführung“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 12. Mit Sulamith soll Overbecks Bewunderung für Raffael ausgedrückt werden und mit Maria die altdeutsche Malweise Pforrs.(vgl. Skokan 2009, S. 42)

entspringt der „auf gleiche moralische Maßstäbe und ernste Kunstauffassung gegründete[n] Freundschaft, befestigt durch ein vollkommenes gegenseitiges Vertrauen“<sup>347</sup>. Zunächst entsteht Pffors Gemälde *Sulamith und Maria* (Abb. 7), nach der von ihm erfundenen gleichnamigen Legende<sup>348</sup>. Dieses Gemälde war „ausschließlich und nur für Overbeck gemalt“<sup>349</sup> und dieser bewahrte es bis zu seinem Tod als ein Kleinod der Freundschaft



Abb. 8: Johann Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1828).

und als Allegorie auf Pffor und sein Leben.<sup>350</sup> Auf Pffors Diptychon folgt mit *Italia und Germania* (Abb. 8) Overbecks Personifikation der sich freundschaftlich zugeneigten Länder. Diese geht zurück auf Pffors Zeichnung *Allegorie der Freundschaft*.<sup>351</sup> Begonnen 1811 als *Freundschaftsbild* für Pffor in Rom, 1812 mit einem zweiten Karton fortgeführt und nach dem Tod des Freundes abgebrochen, nimmt Overbeck die Arbeit an dem ursprünglich *Sulamith und Maria* genannten Werk 1815 wieder auf.<sup>352</sup> Nachdem Overbeck selbst als

<sup>347</sup> Gisela Scheffler: „Einführung“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 11/12.

<sup>348</sup> Pffor lehnt diesen aus scherzhaften Gesprächen über ihre Bräute entstandenen Text im Stil den Künstlerviten Vasaris, den Texten von Wilhelm Wackenroder und der *legenda aurea* an. (vgl. Brigitte Heise: „Sulamith und Maria – ein Beispiel romantischer Symposies“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 39) Laut Tagebucheintrag vom 28.09.1811 überreicht Pffor Overbeck rund drei Jahre nach deren ersten, scherzhaft begonnenen Gesprächen über ihre Bräute Maria und Sulamith das zehn Kapitel umfassende Manuskript des Büchlein „Sulamith und Maria“ am 24.09.1811 als Geschenk. (vgl. Heise 1999, S. 88; Hans-Joachim Ziemke: „Die Anfänge in Wien und in Rom“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 46) Der Text ist abgedruckt in: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 96-103.

<sup>349</sup> Lankheit 1952, S. 133.

<sup>350</sup> Gisela Scheffler: „Einführung“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 14.

<sup>351</sup> Vgl. Hans-Joachim Ziemke: „Die Anfänge in Wien und in Rom“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 46.

<sup>352</sup> Vgl. Gisela Scheffler: „Einführung“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 11. Im noch unvollendeten Zustand war das Gemälde 1815 in Rom dem Kunsthändler Wenner zugesagt worden,

Titel *Freundschaft* vorgeschlagen hat,<sup>353</sup> definiert Lankheit Oberbecks *Italia und Germania* als besonders kostbares Dokument romantischer Freundschaft, denn die „Freundschaft ist hier [...] der Inhalt eines Kultbildes und damit zum Religionsersatz geworden“<sup>354</sup>. Laut Scheffler verbindet die beiden eine *vollkommene Freundschaft*.<sup>355</sup> Overbeck selbst berichtet in einem Brief an seinen Vater von dieser Freundschaft, mit der ein neuer Lebensabschnitt begonnen habe.<sup>356</sup> Das Freundespaar ist damit als Pendant der Bildenden Kunst zu den berühmten Freundespaaren der literarischen Frühromantik zu begreifen.<sup>357</sup>

### Das moderne Freundschaftsbild

Das *Freundschaftsbild* ist nicht in jeder Zeit anzutreffen. Die Hauptgründe für den Rückgang des *Freundschaftsbildes* liegen laut Keller in der übernommenen Führungsrolle der nördlichen Länder auf dem Gebiet der Malerei und das Schwinden der humanistischen Gelehrsamkeit in der Zeit des Barock.<sup>358</sup> „[S]o wird das Freundschaftsbild fast zum Jagdstück und von einer inneren Verbundenheit der Porträtierten untereinander ist nichts mehr zu spüren“<sup>359</sup>. Erst in

---

für den die verzögerte Lieferung des Gemäldes Anfang 1829 durch die inhaltliche Vertiefung der Darstellung *Italia und Germania* als Ausdruck von Overbecks Standpunkt als Deutscher in Italien sowohl ideell als auch finanziell zum Gewinn wurde. (vgl. Binder 1886, S. 478-480)

<sup>353</sup> Diesen Vorschlag unterbreitet Overbeck dem Kunsthändler Friedrich Wenner, als er ihm das Gemälde übersendet, im Begleitschreiben, datiert Rom, den 31. Jan. 1829: „...was nun die weitere Ausbildung der dem Bild zu Grunde liegenden Idee anlangt, so wird sie wohl überhaupt nicht wundern, daß nach so vielen Jahren aus den beiden Bräuten ein Paar ehrbarer Frauen geworden sind, die Frauen Germania und Italia... und so mag man das Bild denn auch schichtweg die Freundschaft nennen, wenn ihm einmal ein Name gegeben werden soll.“ (Ausst.-Kat. München 2002a, S. 60)

<sup>354</sup> Lankheit 1952, S. 133/134.

<sup>355</sup> Vgl. Gisela Scheffler: „Franz Pforr“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 51.

<sup>356</sup> Vgl. Heise 1999, S. 68/69. Zitiert nach: Brief von Overbeck an seinen Vater Christian Overbeck, Wien, 19.12.1807, Handschriftlicher Nachlass von Overbeck, Lübeck, Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck, V,1,3.

<sup>357</sup> Vgl. Heise 1999, S. 67. Als wichtigste Freundespaare sind Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis), Wilhelm Wackenroder und Ludwig Tieck sowie Friedrich Schleiermacher und Friedrich von Hardenberg zu nennen.

<sup>358</sup> Vgl. Keller In: Festschrift 1967, S. 169/70.

<sup>359</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 170.

der Moderne erlebt das *Freundschaftsbild* eine Renaissance. Keller versteht *Bonjour, Monsieur Courbet*<sup>360</sup> von Gustave Courbet als „das einzigartigste Freundschaftsbild“<sup>361</sup>. Und Lankheit nennt Kokoschkas *Die Freunde*<sup>362</sup> und Kirchners *Eine Künstlergemeinschaft*<sup>363</sup> neuzeitliche *Freundschaftsbilder*, als er resümierend auf eine Wissensverwandtschaft zwischen Romantik und Expressionismus verweist, die die Wiederkehr des *Freundschaftsbildes* zur Folge hat.<sup>364</sup> Besonders deutlich wird der Freundschaftsgedanke auch in Paul Gauguins *Selbstbildnis mit Porträt von Emile Bernard* (Abb. 9) und Emile Bernards Pendant *Selbstbildnis mit Porträt von Gauguin* (Abb. 10). „Das Bild [Gauguins] entstand im September 1888, als Gauguin und Emile Bernard sich zusammen in



Abb. 9: Paul Gauguin, *Selbstbildnis mit Porträt von Emile Bernard* (*Les Misérables*) (1888).



Abb. 10: Emile Henri Bernard, *Selbstbildnis mit Porträt von Gauguin* (1888).

<sup>360</sup> Gustave Courbet, *Bonjour, Monsieur Courbet* (1854), Öl auf Leinwand, 129 x 149 cm, Montpellier, Musée Fabre.

<sup>361</sup> Keller In: Festschrift 1967, S. 172.

<sup>362</sup> Oskar Kokoschka, *Die Freunde* (1917/18), Öl auf Leinwand, 102 x 151 cm, Linz, Neue Galerie der Stadt.

<sup>363</sup> Ernst Ludwig Kirchner, *Eine Künstlergemeinschaft* (*Die Maler der Brücke*) (1925/26), Öl auf Leinwand, 168 x 126 cm, Köln, Museum Ludwig.

<sup>364</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 164.

Pont-Aven in der Bretagne aufhielten.<sup>365</sup> Ursprünglich wollten sich Gauguin und Bernard gegenseitig für van Gogh porträtieren, da es bei Gauguin aber an Inspiration und bei Bernard an Mut fehlte, entstanden zwei Selbstbildnisse, jeweils mit dem eingefügten Porträt des Anderen im Profil.<sup>366</sup> Wenn diese Porträts auch nicht als *Freundschaftsbilder* bezeichnet sind, so drücken sie für die Betroffenen doch die *produktive Kameradschaft* aus, um welche van Gogh Gauguin und Bernard beneidete.<sup>367</sup> Ein weiteres *Freundschaftsbild* hat van Gogh für Gauguin gemalt. Im Austausch für *Selbstbildnis mit Widmung an Paul Gauguin*<sup>368</sup> erhielt er das bereits benannte Porträt des Freundes (Abb. 9).<sup>369</sup> Die partnerschaftliche Verbindung zum Künstlerkollegen wird durch die Widmung „a mon ami Paul G.“ beschworen.<sup>370</sup>

### 3.4.3 Das sprechende *Freundesbildnis*

#### Charakteristika des *Freundesbildnisses*

Während der von Lankheit geprägte Begriff *Freundschaftsbild* die Freundschaft von mehreren Personen im Bild bezeichnet, gibt das *Freundesbildnis* ausschließlich einen Freund wieder. Hauptsächlich versteht man darunter Zeichnungen in Stammbuchgröße oder kleinformatige Gemälde als Kopfbild vor neutralem Hintergrund und ohne Attribute.<sup>371</sup> Der typische Bildausschnitt ist laut Lacher das Brustbild.<sup>372</sup> Während die ersten kleinformatigen Bildnisse Overbecks formal noch uneinheitlich sind, schafft er eine Serie von

---

<sup>365</sup> Asemissen/Schweikhart 1994, S. 220.

<sup>366</sup> Vgl. Rewald 1967, S. 131-132; Sandberg/Jaffé 1961, S. 364-367.

<sup>367</sup> Vgl. Rewald 1967, S. 130.

<sup>368</sup> Vincent van Gogh, *Selbstbildnis mit Widmung an Paul Gauguin* (1888), Öl auf Leinwand, 61,5 x 50,3 cm, Cambridge/Mass., Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum.

<sup>369</sup> Vgl. Ausst.-Kat. New Haven/London 2007, S. 49.

<sup>370</sup> Ausst.-Kat. München/London/New York 2015, S. 10.

<sup>371</sup> Vgl. Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 151.

<sup>372</sup> Vgl. Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 42.

*Freundesbildnissen* in einheitlicher Form, für welche *Joseph Wintergerst* (Abb. 11) von 1810 exemplarisch gezeigt werden soll.<sup>373</sup>

„Die Malweise der kleinformatigen Kopfbildnisse reduziert sich ähnlich wie bei Pffors Selbstbildnis aus dem Jahr 1810 auf ein Überbetonen von Fläche und Linie, die die Plastizität ausdünnt. Der Kontur und die Binnenzeichnung enthalten eine ornamentale Funktion im Verhältnis zum Grund.“<sup>374</sup>



Abb. 11: Johann Friedrich Overbeck, *Der Maler Joseph Wintergerst* (1810).

Eine weitere Serie von *Freundesbildnissen* ist für Julius Schnorr von Carolsfeld nachzuweisen.<sup>375</sup> Ein typisches Merkmal dieser zumeist inoffiziellen Bildnisse ist das kleine Format und die bestimmte, enge Adressatenschaft, so auch in *Franz Horny*<sup>376, 377</sup> Während das

*Freundschaftsbild* keinen direkten Kontakt zum Rezipienten sucht, ist die Kommunikation im *Freundesbildnisses* eine andere. Der meist im Brustbild

<sup>373</sup> Vgl. Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 151. Overbeck setzt hier eine Serie von *Freundschaftsbildnissen* fort, die er 1807 begonnen hat. Das Bildnis *Joseph Sutter* (1810) steht diesem sehr nahe.

<sup>374</sup> Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 151.

<sup>375</sup> Anton Merk: „Zur Bildnismalerei der Nazarener“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 173. Diese Zeichnungen sind für sein *Römisches Porträtbuch* hauptsächlich zwischen 1818 und 1822 entstanden, wobei er befreundete Sammler und Künstler abbildet, die weit über den Kreis der Nazarener hinausgehen.(vgl. S. 151)

<sup>376</sup> Julius Schnorr von Carolsfeld, *Franz Horny*, Feder in Braun über Bleistiftvorzeichnung, braun laviert, 26,1 x 20,3 cm, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Kupferstichkabinett. Abb. in: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1977, S. 173, Abb. D 25.

<sup>377</sup> Vgl. Lankheit 1952, S. 7.

dargestellte Freund blickt dem Betrachter direkt entgegen. Damit wird keine Korrespondenz mit einem fremden Betrachter beabsichtigt, sondern das *Freundesbildnis* ist für den privaten Gebrauch gedacht und dem Porträtierten gegenüber befindet sich demnach der Freund.

### Freundschaftsgaben und Sammelleidenschaft

Schon Leon Battista Alberti spricht sowohl der Freundschaft als auch dem Porträt die Fähigkeit zur Vergegenwärtigung einer abwesenden oder gar toten Person zu.<sup>378</sup> Auch Jonathan Richardson beschreibt die Motivation zum Besitz vom Bildnis eines Freundes:

„Das Porträt eines abwesenden Verwandten oder Freundes hilft uns jene Gefühle aufrecht zu erhalten, die oft durch die Abwesenheit matt werden, und so kann das Porträt ein Mittel werden, Freundschaft, Vaterliebe, Sohnesliebe und jegliches Pflichtgefühl in uns zu bewahren und manchmal zu vermehren.“<sup>379</sup>

So ist das Porträt Gesprächspartner oder man gönnt ihm *holde freundschaftliche Blicke* und auch der Aufhängungsort liefert Aussagen über die Intimität und Beziehung.<sup>380</sup> Häufig ist die private Freundschaft in Einzelporträts dokumentiert und findet als Freundschaftsgeschenk Verwendung.<sup>381</sup> Dieser Brauch wird zunächst von Gelehrten und Künstlern gepflegt, die Übergänge zum Porträt von Liebenden und dem Memorialbild sind fließend.<sup>382</sup> „Ein Beispiel für eine solche Inszenierung des Ich ist das Freundschaftsbild, das auch den Maler selbst einschließen konnte und oft einem Freund als Erinnerungsbild geschenkt wurde.“<sup>383</sup> Ulrich Pfisterer bezeichnet eine Medaille<sup>384</sup>, Leon Battista Alberti zugeschrieben, als das „erste erhaltene Freundschaftsbild der Renaissance“<sup>385</sup>,

---

<sup>378</sup> Vgl. Beyer 2002, S. 16.

<sup>379</sup> Waetzoldt 1908, S. 10.

<sup>380</sup> Vgl. Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 43.

<sup>381</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 853.

<sup>382</sup> Vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 853.

<sup>383</sup> Beltling 2013, S. 165.

<sup>384</sup> Leon Battista Alberti (zugeschrieben), *Selbstbildnis*, Avers eines Bronzeanhängers, Florenz, Bargello. Abb. in: Ulrich Pfisterer: „Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 148, Abb. 5a.

<sup>385</sup> Ulrich Pfisterer: „Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance“ In: Appuhn-Radtke/Wipfler 2006, S. 248. „Es ist überhaupt nur als Geschenk etwa um den Hals eines Freundes vorstellbar, dessen intensiver und jahrelanger

das im Verständnis dieser Arbeit dem *Freundesbildnis* zugewiesen werden muss.

Das Bildnis wird in der hochstehenden Freundschafts- und Geselligkeitskultur „Medi[um] der emotionalen Kommunikation“<sup>386</sup>. Damit ist es in der Funktion dem Brief vergleichbar und wird unter Freunden getauscht oder geschenkt und ist damit eines der wichtigsten Objekte im Repertoire des Schenkens.<sup>387</sup> Das Porträt beschränkt sich dabei nicht nur auf die Medien Malerei und Grafik, sondern ist auch auf Porzellantassen und Tabakdosen zu finden.<sup>388</sup> „Freundschaft war ein Leitwert der Geselligkeit des 18. Jahrhunderts, das Sammeln von Freundesporträts eine verbreitete Liebhaberei.“<sup>389</sup> Jedoch muss bedacht werden, dass die meisten Bilder dieser intimen Gattung im privaten Kreis aufbewahrt wurden und entsprechend nur wenige überdauert haben. Eine lose Bildnissammlung, wie uns diese von J. C. Füssli d.Ä. im Trompe L’Oeil *Quodlibet* (Abb. 12) vorgeführt wird, ist wohl in den seltensten Fällen erhalten.



Abb. 12: Johann Caspar Füssli d. Ä., *Quodlibet* (1757).

„haptischer Umgang“ mit diesem Objekt die Bronze weitgehend abgerieben hat.“ Mögliche ähnliche Darstellungen der Freunde sind nicht mehr identifizierbar oder verschollen.(S. 247) Im 16. Jahrhundert sind mehrere Freundschaftsmedaillen mit Doppel- oder Tripelporträts überliefert.(S. 249)

<sup>386</sup> Kanz 1993, S. 14. Als weitere „Medien der emotionalen Kommunikation“ sind Briefe, Gedichte und Freundschaftsobjekte genannt.

<sup>387</sup> Vgl. Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 41/42.

<sup>388</sup> Vgl. Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 43. Die wichtigsten Kategorien der *Freundschaftsgabe* sind Medaillen und Orden, Schmuck, Keramiken und Gläser.(vgl. Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012, Sp. 875-893)

<sup>389</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 52.

„So gibt es Freundschaften, die nicht durch Bildmaterial zu belegen sind, in denen der neue Geist aber so vernehmlich aus sonstigen Quellen spricht, daß wir zumindest die Frage wagen dürfen, ob nicht auch bildliche Darstellungen vorhanden gewesen sind.“<sup>390</sup>

Und umgekehrt gibt es sicher auch Bildnisse, die mit dem heutigen Quellenbestand und Kenntnisstand nicht mehr als *Freundesbildnisse* zu ermitteln sind oder die Fragestellung gar nicht erprobt wird. Bereits seit der Erfindung des Bilddrucks im 14. Jahrhundert wird das Sammeln von Porträts sowie das Anlegen von Porträt-Serien praktiziert.<sup>391</sup> Ab dem 16. Jahrhundert nimmt das Verlegen von Einzelporträts zu und erste Bände mit Porträtreihen werden publiziert.<sup>392</sup> Das Sammeln von Kupferstichen wird im 18. Jahrhundert in England Mode, zudem entwickelt sich im späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert ein Freundschaftskult, der das Sammeln und Tauschen kleiner Porträts zur Folge hat – von kostspieligen Miniaturen bis zu preisgünstigen und für verschiedene Bevölkerungsschichten erschwingliche *Silhouetten*.<sup>393</sup> Anhand grafischer Porträts ist die Verbreitung, Beliebtheit und Ausstrahlung der Erscheinungsweise einer Person deutlich nachvollziehbar.<sup>394</sup> Auch Daguerreotypien und Papierfotografien werden als Ersatz oder Souvenir mit sich geführt und sind dabei teilweise sogar authentischer als die Wirklichkeit.<sup>395</sup> Teilweise als einzelne, unzusammenhängende Bildnisse gesammelt, entwickelt sich der „Kult“ bis hin

---

<sup>390</sup> Lankheit 1952, S. 84.

<sup>391</sup> Vgl. Brigitte Huber: „Das Portrait als Sammelobjekt. Vom graphischen zum photographischen Mappenwerk“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 154. Zunächst wurde die biografische Literatur mit Porträts bebildert, höhere Auflagen wurden durch die Ablösung des Holzschnitts durch den Kupferstich möglich bis schließlich Ende des 16. Jahrhunderts die Radierung den Kupferstich ersetzte.

<sup>392</sup> Vgl. Brigitte Huber: „Das Portrait als Sammelobjekt. Vom graphischen zum potographischen Mappenwerk“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 154. Erste deutsche Porträt-sammlung mit Kupferstichen wird 1597-99 von Jean Jacques Boissard und Theodor de Bry in Frankfurt am Main unter dem Titel *Icones virorum illustrium* herausgegeben und enthält 200 Porträts von Dichtern, Gelehrten und Reformatoren.

<sup>393</sup> Vgl. Brigitte Huber: „Das Portrait als Sammelobjekt. Vom graphischen zum potographischen Mappenwerk“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 154.

<sup>394</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 46. Vgl. hierzu: Peter Berghaus (Hg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995.(=Wolfenbütteler Forschungen, 63)

<sup>395</sup> Vgl. Roland Scotti: „Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen.“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 18.

zum professionellen Sammelalbum mit Kategorien. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sind umfangreiche Bildsammlungen für den rein privaten Zweck auszumachen; zu Beginn des 19. Jahrhundert sammelt man in begüterten Familien bereits druckgrafisch publizierte Porträts hervorragender Zeitgenossen, woran sich die erweiterte Öffentlichkeit von Persönlichkeiten und deren Porträts ablesen lässt.<sup>396</sup>

Selbst in der Zeit der Romantik als Hauptphase für das *Freundschaftsbild* ist der direkte Ausdruck der Freundschaft im Bild weit seltener als das *Freundesporträt*.<sup>397</sup> „Selten nur fanden Freundespaare oder Freundeskreise gemeinsam ins Bild, selten nur wurde Freundschaft als Bildmotiv gestaltet, es sei denn in der eher laienhaften Bildproduktion der Stammbücher.“<sup>398</sup> Gerade deshalb aber überrascht die umfassende Auseinandersetzung mit dem *Freundschaftsbild* gegenüber dem zahlenmäßig überlegenen *Freundesbildnis*. Jedoch ist das *Freundesbildnis* durch seine Form des Brustbildes kaum von der Darstellung anderer Personen im Brustbild zu unterscheiden und stellt damit formal einen komplizierten Forschungsgegenstand dar, dessen Umfang kaum verbindlich einzugrenzen ist.

### Der öffentliche Freundschaftskult

Gilt die Freundschaft in der Romantik als eines der höchsten Güter und hat die Bildgattung *Freundschaftsbild* eine besondere Stellung, so belegen Beispiele, dass die Freundschaft auch in dieser Zeit nicht nur ein persönliches Ideal darstellt, sondern ebenso als zweckorientierte Stereotype entwickelt wird. Angelika Kauffmann passt ihr Bildnisschaffen dem neuen Markt an, indem sie Preislisten drucken lässt und vermutlich Musterbücher mit Reproduktionsstichen ihrer Werke auslegt, nach denen die Kunden bestellen können.<sup>399</sup> Wie ihre Zeitgenossen arbeitet sie mit Wiederholungen und Varianten eines festen

<sup>396</sup> Vgl. Peters In: Fotogeschichte 1983, S. 24/25.

<sup>397</sup> Vgl. Reimar Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 41.

<sup>398</sup> Reimar Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 41.

<sup>399</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Der englische Porträtmarkt“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 203.

Schemas, um den Markt zu bedienen.<sup>400</sup> Sie standardisiert das Porträt zu einem schmucklosen Typus des Brustbildes im Hochoval – der wesentliche Moment ihrer Porträts besteht im intensiven Blickkontakt.<sup>401</sup> „Es ging dabei nicht so sehr um die individuelle, charaktervolle Erscheinung, sondern um das Image, um Bilder, die eine feste Bedeutung transportierten.“<sup>402</sup> Gleichzeitig spielt der Typus des *Freundesbildnisses* eine wichtige Rolle.<sup>403</sup> Geprägt vom Zeitgeist entwickelt Angelika Kauffmann zu Malerkollegen und -kolleginnen, zu Dichterinnen und Literaten eine *Herzensfreundschaft*.<sup>404</sup> Bei Kauffmann ist der Freundschaftskult sowohl von momentaner Intensität als auch gewisser Oberflächlichkeit geprägt – wie ihre Zeitgenossen entspricht sie dem Bedürfnis auch kurze Kontaktaufnahmen vorschnell als Freundschaften zu definieren.<sup>405</sup> Folglich sind nur wenige Porträts als tatsächliche Sinnbilder der Freundschaft zu begriffen.<sup>406</sup> Angelika Kauffmann fertigt ihre Porträts dazu in zwei Fassungen an – als Geschenk an den Freund oder die Freundin und für sich selbst; ihr römischer Salon ist seit den 1780er Jahren daher eine Art *Freundschaftsgalerie*.<sup>407</sup> „Während der Freund als liebgewonnener Gesprächspartner in einer Art stummen Zwiesprache bei ihrer Arbeit an der Staffelei gegenwärtig war, sollte

---

<sup>400</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Der englische Porträtmarkt“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 203.

<sup>401</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320.

<sup>402</sup> Bettina Baumgärtel: „Der englische Porträtmarkt“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 203.

<sup>403</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320. Baumgärtel spricht hier von *Freundschaftsbild*, im Verständnis dieser Arbeit muss jedoch von *Freundesbildnis* gesprochen werden.

<sup>404</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320.

<sup>405</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Freiheit – Gleichheit – Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kauffmann“ In: Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1989, S. 329.

<sup>406</sup> Vgl. Baumgärtel 1990, S. 177/178.

<sup>407</sup> „Schon die Serie von privaten Porträtskizzen von Künstlern in ihrem Umkreis, die sich im Vallardi-Skizzenbuch aus den sechziger Jahren befinden, deutet auf die später verwirklichte Idee einer Freundschaftsgalerie hin.“ (Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320). Kauffmann malt diese Freundschaftsbilder zu ihrem eigenen Vergnügen und ihre eigenen Selbstporträts dienten oft als Freundschaftsgeschenke. (vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320)

vor allem das Gesicht als Spiegel der Seele sprechen.<sup>408</sup> Umgekehrt gilt aber auch: „Auch ein ohne Auftrag geschaffenes und auch nicht als Geschenk gedachtes Porträt konnte als Denkmal der Freundschaft konzipiert sein.“<sup>409</sup> So das Brustbild *Bildnis Johann Wolfgang von Goethe*<sup>410</sup>, in welchem sie ihn aufgrund des vertrauensvollen Umgangs von der eher privaten Seite und nicht als den Dichturfürsten darstellt.<sup>411</sup> Kauffmanns *Freundesbildnisse* zeigen stets den privaten Menschen, auch wenn Goethe unzufrieden war mit diesem Jünglingsporträt und Herder in der subjektiven Interpretation keine Ähnlichkeit mit dem Dichter finden kann.<sup>412</sup> Dennoch ist es ein Inbegriff des empfindsamen Porträts.<sup>413</sup> Herder gesteht ihm zu, „daß es den Freundschaftsbund von Kauffmann und Goethe adäquat ausdrücke“<sup>414</sup>.

<sup>408</sup> Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 320.

<sup>409</sup> Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 25.

<sup>410</sup> Angelika Kauffmann, *Bildnis Johann Wolfgang von Goethe (1787)*, Öl auf Leinwand, 64 x 52 cm, Weimar, Klassik Stiftung Weimar.

<sup>411</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 322.

<sup>412</sup> Vgl. Petra Maisak: „„Glückliche Psyche traure nicht mehr“. Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 83.

<sup>413</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 322.

<sup>414</sup> Bettina Baumgärtel: „Wahlverwandtschaften – Die Freundschaftsbilder“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 322.



Abb. 13: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe in der römischen Campagna* (1787).

Das Gemälde *Goethe in der römischen Campagna* (Abb. 13) von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein gilt „der Nachwelt als das beste Bild des Dichters“<sup>415</sup>, es ist „das Goethe-Porträt schlechthin“<sup>416</sup>, in welchem Tischbein „nach einer inneren Wahrheit und Treue der Darstellung“<sup>417</sup> strebt. Doch obwohl dem Porträt *Ähnlichkeit* zugesprochen wird, tritt das Charakteristische hinter das Schöne und das Individuelle hinter

das Idealtypische zurück.<sup>418</sup> Da das Bildnis den Dichter nie erreicht hat, kann davon ausgegangen werden, dass sich der Maler hier als Freund des weltberühmten Dichters ausweisen wollte.<sup>419</sup> Dennoch wird bei diesem treffenden Gemälde in erster Linie nicht von einem *Freundesbildnis* gesprochen – es entspricht viel eher dem Anspruch eines *Standesbildes*. Auch Tischbein verdankt dem im Gemälde fixierten Ruhm Goethes seinen Stellenwert.

„Einmal den Richtigen zur rechten Zeit und dann auch noch so ideal als den selbstbewussten Weltbürger in ‚edler Einfalt, stiller Größe‘ darzustellen, eine Größe, die so unverschämt gelassen auf den Ruinen der Antike hingelagert ist, hat der Anerkennung seines Lebenswerkes, vor allem aber den Namen Tischbein zu einem Begriff werden lassen und hat ihn, den Wilhelm Tischbein, zum Goethe-Tischbein gemacht.“<sup>420</sup>

---

<sup>415</sup> Michael Neumann: „Die Wohnung des Menschen sei dein Denkmal ...“ In: Friedrich/Heinrich/Holm 2001, S. 15.

<sup>416</sup> Lutz Driever: „Bruderbildnis und Doppelporträt“ In: Friedrich/Heinrich/Holm 2001, S. 103.

<sup>417</sup> Petra Maisak: „Glückliche Psyche traure nicht mehr“. Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 34.

<sup>418</sup> Vgl. Petra Maisak: „Glückliche Psyche traure nicht mehr“. Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 34.

<sup>419</sup> Vgl. Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 26.

<sup>420</sup> Michael Neumann: „Die Wohnung des Menschen sei dein Denkmal ...“ In: Friedrich/Heinrich/Holm 2001, S. 14.

Anders die hervorragenden, spontanen Skizzen, die Goethe in typischen Situationen zeigen. Sie sind Zeugnis von Tischbeins wahren Qualitäten, die in seinen Gemälden nicht offenbart wird.<sup>421</sup> In *Johann Wolfgang von Goethe, in seiner römischen Wohnung lesend auf zurückgekipptem Stuhl* (Abb. 14) porträtiert Tischbein den jungen Dichter wippend auf einem Stuhl. Es dominieren eine persönliche Atmosphäre und unmittelbare Nähe, die in Goethe-Porträts anderer Künstler kaum erreicht wird.<sup>422</sup> Diese Skizze der alltäglichen und gleichzeitig äußerst privaten Pose soll deshalb als *Freundesbildnis* bezeichnet werden.<sup>423</sup> Für diese Freundschaft



Abb. 14: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Johann Wolfgang von Goethe* (Juni 1787).

finden sich mehrere Belege: Denkwürdig ist die erste Begegnung bei welcher Goethe Tischbein mit den Worten begrüßt, dass er nie größere Freude empfunden habe.<sup>424</sup> Zwischen beiden entsteht „eine enge, auf gegenseitiger Sympathie

<sup>421</sup> Vgl. Michael Neumann: „Die Wohnung des Menschen sei dein Denkmal ...“ In: Friedrich/Heinrich/Holm 2001, S. 15.

<sup>422</sup> Petra Maisak: „Glückliche Psyche traure nicht mehr’. Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 30.

<sup>423</sup> Die Skizzen, die Tischbein von Goethe angefertigt hat, wurden in der Literatur bisher nicht als *Freundesbildnisse* bezeichnet, wohl aber im Kontext der Freundschaft zwischen Tischbein und Goethe besprochen und als Zeugnis von deren enger Beziehung in Rom verwendet. (vgl. Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien“ In: Ausst.-Kat. Neumünster 1986, S. 17-50)

<sup>424</sup> Vgl. Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien“ In: Ausst.-Kat. Neumünster 1986, S. 24. Zitiert nach Tischbeins Erinnerung 1821 an die Begegnung. (Schmidt 1886, S. 406) Und Goethe hat Tischbein in einer

sowie einer Vielzahl gemeinsamer Interessen gegründete Freundschaft.<sup>425</sup> Die „intensive Freundschaft“<sup>426</sup> von Goethe und Tischbein ist vielbesprochen, obwohl deren *römische Gemeinsamkeit* nur von Oktober 1786 bis März 1787 währte.<sup>427</sup> Danach kommt die enge Vertrautheit nicht mehr auf, aber sie bleiben bis 1922 in mehr oder weniger intensivem Briefkontakt.<sup>428</sup> Im Hinblick auf die formalen Kriterien verwundert die Benennung dieser Skizze als *Freundesbildnis*.<sup>429</sup> Doch sie gereift der Betrachtung des fotografischen Künstlerporträts voraus, welche eine Neudefinition des *Freundesbildnisses* nötig macht und es zeigt sich die überwiegende Relevanz eine typische Haltung im Schnappschuss zu fixieren gegenüber dem Erreichen einer Porträtähnlichkeit,<sup>430</sup> „als spüre das Modell nichts von der Beobachtung des Malers“<sup>431</sup>.

---

Niederschrift unmittelbar nach dem Treffen als „köstlich guter Mensch“ beschrieben. (Schmidt 1886, S. 213)

<sup>425</sup> Vgl. Margarete Oppel: „Goethe und Tischbein. Eine Künstlerfreundschaft“ In: Mildenerger 2006, S. 44.

<sup>426</sup> Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien“ In: Ausst.-Kat. Neumünster 1986, S. 17. Maisak beschreibt im Aufsatz (S. 17-50) den Beginn der Freundschaft, deren Verlauf sowie den Bruch der Beziehung ausführlich.

<sup>427</sup> Vgl. Peter Reindl: „Tischbeins Entwurf zu einer physiognomischen Systematik für den Historiker“ In: Friedrich/Heinrich/Holm 2001, S. 75.

<sup>428</sup> Vgl. Margarete Oppel: „Goethe und Tischbein. Eine Künstlerfreundschaft“ In: Mildenerger 2006, S. 47.

<sup>429</sup> Zwei Doppelporträts von Tischbein werden in der Literatur als *Freundschaftsbilder* gehandelt: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Heinrich Jacob Tischbein, *Einer den andern gemahlt. Doppelporträt der Brüder Johann Heinrich Wilhelm und Heinrich Jacob Tischbein* (1782), Öl/Leinwand, 80,5 x 65 cm, Frankfurt, Frankfurter Goethe-Museum, Freies Deutsches Hochstift, Inv.-Nr. IV-1324, Ausdruck der brüderlichen Freundschaft: „Sie haben sich wechselseitig verehigt und an der Wand im Hintergrund drei Gemälde aufgehängt, die ihre Vorbilder und Freunde Johann Caspar Lavater, Salomon Dessner und [...] Johann Jakob Bodmer darstellen“ (Werner Busch: „Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts“ In: Ausst.-Kat. Dresden 2015); Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Johann Caspar Lavater und Johann Jacob Bodmer im Gespräch* (um 1781), Feder und Kreide/Papier, 39,2 x 25,7 cm, Landesmuseum Oldenburg, sowie eine zugehörige Skizze, zeigt „ein privates Erinnerungsstück an seine engsten Züricher Freunde“.

<sup>430</sup> Vgl. Petra Maisak: „„Glückliche Psyche traure nicht mehr“. Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 30.

<sup>431</sup> Petra Maisak: „„Glückliche Psyche traure nicht mehr“. Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 30.

### Die private Freundschaftspraxis

Das offizielle Porträt im 18. Jahrhundert bleibt dem höfischen Habitus verpflichtet, das private zeigt die zunehmende Verbürgerlichung.<sup>432</sup> Das *Freundesbildnis* findet sich im Vergleich zur Malerei in anderen Medien deutlich häufiger. Die meist kürzere Entstehungszeit, die günstigeren Materialien und der authentische Charakter eine *Idea* zu fixieren sprechen für diese Bevorzugung gegenüber der Malerei.

Das *Freundesbildnis* drückt sich häufig im Medium des Pastell aus. Der intime Entstehungszusammenhang ist bestimmend für diese Bildnisse, denn es geht um die Vergegenwärtigung des Künstlers als Privatperson, ausgerichtet auf den intimen Dialog mit dem Betrachter.<sup>433</sup> Die Gesichter werden zum zentralen Element, „deren ausdrucksvolle, von mildem Lächeln geprägten Mienen zum Betrachter zu sprechen scheinen“.<sup>434</sup> Der Künstler Maurice-Quentin de La Tour besitzt die Fähigkeit mit seinen Bildnissen Seele und Geist der Dargestellten zu erfassen, die Innovation des skizzenhaften Farbauftrags verstärkt diese Wirkung,<sup>435</sup> wie beispielsweise das Porträt *Jean-Baptiste-Siméon Chardin*<sup>436</sup> zeigt. „Mit dieser neuen Form der Gestaltungsweise war es gelungen, das belebte Mienenspiel der Modelle in das gemalte Abbild zu übersetzen und damit die sich in rascher Folge ablösenden Seelenzustände zu erfassen.“<sup>437</sup> Im Fall von La Tour zeigt sich, dass öffentliche Präsenz und private Persönlichkeit nicht übereinstimmen müssen. Abbé Duplaquets Schilderung der ausgeprägte Soziabilität mit überschwänglichen Worten dient in erster Linie dem Künstlerlob.<sup>438</sup> Hinter dieser Übertreibung verbergen sich aber reale Freundschaften

<sup>432</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 13.

<sup>433</sup> Vgl. Denk 1998, S. 100/102.

<sup>434</sup> Vgl. Denk 1998, S. 100.

<sup>435</sup> Vgl. Denk 1998, S. 102.

<sup>436</sup> Maurice-Quentin de La Tour, *Portrait de Jean Baptiste Chardin* (1760), Pastell auf Papier, 44 x 36 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 27612.

<sup>437</sup> Denk 1998, S. 103.

<sup>438</sup> Vgl. Denk 1998, S. 97. Lobender Wortlaut des Biografen: „Avec une tournure d’esprit agréable, avec un coeur excellent, comment ne se seroit-il pas fait des amis? Avec une grande aménité de caractère, comment ne les auroit-il pas conservé? Les Lemoine, les Pigale, ces grands Maîtres de la Sculpture; les Dumont, les Vernet, les Greuze, des Largilière, ces

und seinen intimen, außerakademischen Beziehungen sind einige Künstlerbildnisse entwachsen.<sup>439</sup>

Neben den herkömmlichen Porträts kommt zwischen 1770 und 1790 als neue Kunstform die *Silhouette* auf,<sup>440</sup> ein beliebter Porträttypus, für welchen es unzählige Beispiele<sup>441</sup> gibt. „Die Silhouette war damals, was jetzt die Photographie ist. Freunde schickten sich ihre Schattenrisse zu, die Schattenrisse berühmter Männer wurden für Liebhaber und Sammler mit dem Storchschnabel oder durch den Kupferstich vervielfältigt.“<sup>442</sup> Ähnlich der Widmungen, wird auch die Silhouette in Stammbüchern gesammelt.<sup>443</sup> Dieses im Zusammenhang mit der Chinoiseriemode aufgekommene Gesellschaftsspiel ist äußerst beliebt, wird aber schnell von der Fotografie verdrängt.<sup>444</sup> Der Erfolg der Silhouette besteht im großen Wiedererkennungswert trotz geringem künstlerischen und finanziellen Aufwand. Glaubt man Lavater, reicht keine Kunst an *das wahreste und getreueste Bild* eines gut gemachten Schattenrisses heran.<sup>445</sup> Gleichzeitig sind sie einfach zu fertigen sowie zu vervielfältigen und können einem Brief beigelegt werden; die Zahl der Silhouettensammlungen lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, als umfangreichste Sammlung jedoch kann

---

hommes merveilleux dans la Peinture s'empressent de le rechercher.“(Zitiert nach: Abbé Duplaquet: *Eloge historique de M. Maurice-Quentin de La Tour*. Saint-Quentin 1789, S. 33/34)

<sup>439</sup> Vgl. Denk 1998, S. 97. Als Ausdruck ihrer freundschaftlichen Bindung besitzen La Tour und der Bildhauer Jean-Baptiste Lemoyne das eigene Porträt von der Hand des anderen – La Tour die Büste und Lemoyne das Porträt, beide von 1763.

<sup>440</sup> Kanz 1993, S. 116.

<sup>441</sup> Unbekannter Künstler, *Johann Wolfgang Goethe* (1749–1832), schwarzes Papier, 8,3 x 6,2 cm, aus dem Silhouettenalbum von Karl Matthaei, vermutlich Schenkung Karl Matthaeis an Johann Caspar Lavater, Weimar, Goethe-Nationalmuseum. Abb. in: Schuster/Gille 1999, S. 140, Abb. 5.

<sup>442</sup> Kroker 1899, S. 27. Diese Silhouetten-Sammlung ist ein gut dokumentiertes Beispiel mit 370 Silhouetten, darunter auch zahlreiche Dubletten; Bezeichnet sind dieser größtenteils von einer Hand geschnittenen Silhouetten meist auf der Rückseite mit dem Namen des Dargestellten, teilweise auch mit dem Entstehungsjahr.

<sup>443</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 116.

<sup>444</sup> Zunächst in Frankreich und England verbreitet, aber ab 1748 auch für Deutschland nachgewiesen.(vgl. Kanz 1993, S. 116) Hierzu auch: Metken 1978, bes. S. 129-156; Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2001.

<sup>445</sup> Lavater 1776, S. 90.

mit knapp 1400 Blättern die des Schönburgischen Rates und Justizbeamten zu Waldenburg Georg Friedrich Ayrer genannt werden.<sup>446</sup> Diese Form des *Freundesbildnisses* wird dem allgemeinen und steigenden Wunsch nach persönlichen Erinnerungsstücken an Freunde gerecht.

„Seit dem angehenden 19. Jahrhundert war es auch in bürgerlichen Kreisen zur Mode geworden, sich mit Bildnissen zu beschenken, während im vorausgehenden Jahrhundert die Sitte, das eigene Bild als Zeichen der Freundschaft und Wertschätzung zu verschenken, nur auf Adelskreise beschränkt war.“<sup>447</sup>

Das Gemälde *Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) mit einer Silhouette* (Abb. 15) verdeutlicht die Zwiesprache mit einer solchen Darstellung. Gleichzeitig ist auch diese Praxis aus dem Freundschaftskult – ähnlich dem Freundschaftsbrief – für die Öffentlichkeit und allgemeine Rezeption bestimmt, wie das Sichtbarmachen des intimen Moments in einem solchen Gemälde zeigt:

„Offenbar suchten die Künstler ihre freundschaftlichen Beziehungen auch gegenüber der Öffentlichkeit zu demonstrieren, denn in den zeitgenössischen Ausstellungskatalogen wurden die intimen Entstehungszusammenhänge der gezeigten Bildnisse oftmals sogar besonders betont.“<sup>448</sup>

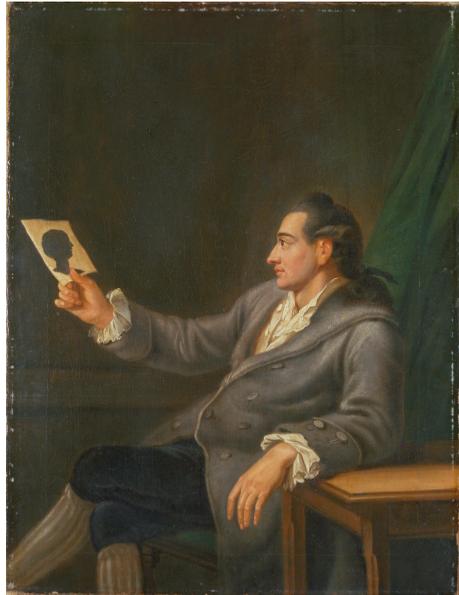


Abb. 15: Georg Melchior Kraus, *Der junge Johann Wolfgang Goethe mit einem Scherenschnitt* (1775/76).

Entsprechend besitzt das Sammeln von Bildnissen eine lange Tradition. Vielleicht übt gerade deshalb die Fotografie für das Porträt eine derart

<sup>446</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 51.

<sup>447</sup> Gebhardt 1984, S. 8.

<sup>448</sup> Denk 1998, S. 98.

faszinierende Wirkung aus. Die Nähe des Dargestellten macht die Fotografie besonders geeignet für den Bereich des persönlichen Erinnerungsbildes.<sup>449</sup> Die Fotografie ist die Möglichkeit, den geliebten Menschen, den Liebhaber oder den Freund als realistisches Abbild mit sich zu tragen – hinzu kommt der Vorteil der Vervielfältigung und des günstigeren Preises. Elizabeth Barrett hat in einem Brief Mary Russel Mitford bereits 1843 die Faszination des Mediums Daguerreotypie treffend erfasst:

„Und unlängst habe ich mehrere dieser wundervollen Porträts gesehen... sie sind wie Stiche – nur derart zart und durchgeführt, wie kein Stecher es könnte –, und nun sehne ich mich danach, von jedem Wesen dieser Welt, das mir lieb ist, ein solches Andenken zu besitzen. Es ist nicht die Ähnlichkeit allein, die derlei so kostbar macht, sondern die Vorstellung und das Gefühl der Nähe, das einem solchen Objekt innewohnt... es ist die Tatsache, daß dort der ‚echte Schatten eines Menschen‘ für alle Zeiten festgehalten ist! Hier hat das Porträt, wie ich meine, zu seiner heiligsten Aufgabe gefunden – und ich finde es überhaupt nicht abwegig, wenn ich erkläre, wogegen meine Brüder so heftig protestieren,... daß ich von einem Menschen, für den ich tiefe Liebe empfind, lieber ein derartiges Andenken besäße als das größte Kunstwerk aller Zeiten.“<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Vgl. Peters 1979, S. 56.

<sup>450</sup> Brief von Elizabeth Barrett an Mary Russell Mitford, London, 07.12.1843. In: Wiegand 1981, S. 43.

# 4 INTERAKTIVE FACETTEN DES FOTOGRAFISCHEN KÜNSTLERPORTRÄTS

## 4.1 Die Fotografie als ablösendes Medium der Porträtmalerei

### 4.1.1 Eine neue Porträtgattung als Konkurrenz

Eine Äußerung Goethes im Kontext von Frontispizporträts in Büchern verdeutlicht den Stellenwert eines jeden Bildnisses: „Ohne das Angesicht der Person, wenigsten im Bildnis gesehen zu haben, weiß man niemals, mit wem man zu thun (sic) habe.“<sup>451</sup> Dieser Wissensdrang nach äußerer Menschenkenntnis findet sich auch bei Arthur Schopenhauer. 1851 spricht er von der „allgemeinen Begier, einen Menschen, der sich durch irgend etwas, im Guten oder Schlimmen, hervorgethan (sic), [...] zu sehn, oder, falls dieses versagt bleibt, wenigstens von andern zu erfahren, wie er aussieht“<sup>452</sup>. In diesem Sinn ziehen das Porträt und besonders die Künstlerdarstellung bis heute besonderes Interesse auf sich.<sup>453</sup>

„Im Zentrum stehen Fragen nach den objektiven und subjektiven Befindlichkeiten des Künstlers, nach der Spannung zwischen individuellem Selbst- und angenommenem Rollenbild, aber auch nach dem gesellschaftlichen Ansehen und dem sozialen Status, wofür Porträts eine aufschlußreiche Quelle sein können.“<sup>454</sup>

---

<sup>451</sup> Brief von Johann Wolfgang von Goethe an Therese Eißl, geb. von Oberndorfer, 04.06.1828. In: Goethes Werke 1909, S. 117.

<sup>452</sup> Stenger In: Deutscher Kamera Almanach 1928, S. 12.

<sup>453</sup> Vgl. Kanzenbach 2007, S. 12.

<sup>454</sup> Kanzenbach 2007, S. 12.

Bis ins 19. Jahrhundert sind Porträts nur der Oberschicht vorbehalten – mit der Miniaturmalerei und der Silhouette ab Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Besitz von Porträts einer breiteren sozialen Schicht möglich. Erst mit dem Aufkommen der Fotografie etabliert sich ein Medium, das dem steigenden Bedürfnis nach Individualität und Identifizierbarkeit gerecht werden kann. Indem die Fotografie entsprechend der allgemeinen Auffassung die äußere, optische Gestalt der Realität aufzeichnet, bietet sie gleichzeitig eine Angriffsfläche für Kritik und ihr künstlerischer Anspruch wird zur Diskussion gestellt. Neben der Demokratisierung des Porträts,<sup>455</sup> besitzt die Fotografie aber weitere entscheidende Vorteile: „Geringerer Zeitaufwand bei größerer Abbildungsgenauigkeit, Authentizität und niedrigeren Kosten, später auch die bequeme Reproduzierbarkeit, bewirkten eine Revolutionierung in der Porträtanfertigung und -verbreitung.“<sup>456</sup> Jacob Burckhardt sieht sich in den 1980er Jahren durch das Aufkommen der Fotografie veranlasst, die Porträtmalerei als eine absteigende Gattung zu charakterisieren, der man bereits wie *einem historisch abgeschlossenen Ganzen* gegenübersteht.<sup>457</sup> Während sich die Malerei neuen Aufgaben zuwendet, orientiert sich das Medium Fotografie an den in der Malerei vorherrschenden und bewährten Traditionen des Porträts. So erinnert der Bildaufbau einer frühen Atelieraufnahme an die formalen Kriterien von gemalten Porträts, die Präsentation an die in der Malerei ausgebildete Motivik und Ikonographie und es finden sich die Kleiderordnung sowie der Einsatz von Attributen eines *Standesporträts*. Das Porträtierenlassen ist sozusagen ein „symbolischer Akt, durch den sich das Einrücken in die Reihe derer, die sozialen Respekt für sich forderten, auch nach außen sichtbar machen ließ“<sup>458</sup>. Erst nach und nach werden eigenständige Gestaltungsmittel eingesetzt und die individuellen Möglichkeiten des Mediums genutzt.

---

<sup>455</sup> Vgl. Belting 2013, S. 42.

<sup>456</sup> Jäger 1996, S. 146.

<sup>457</sup> Vgl. Beyer 2002, S. 15/16. Vgl. hierzu: Burckhardt In: Burckhardt 2000, S. 139-281.

<sup>458</sup> Freund 1974, S. 13.

## 4.1.2 Vervielfältigung und Massenmedium

Im privaten Bereich dient das Fotoporträt zur Aufbewahrung des Abbildes innerhalb der Familie oder zur Weitergabe an Freunde und Bekannte oder unter Liebenden. Die Personen des öffentlichen Interesses, wie Regierende, Politiker, Schriftsteller und Künstler hingegen können durch die Verbreitung ihrer Fotografien ihre Bekanntheit und Popularität steigern. Im Gegensatz zum privaten Porträt handelt es sich hierbei um eine Beziehung zwischen gleichberechtigten Geschäftspartnern,<sup>459</sup> entsprechend ist ein Miteinander zwischen Fotograf und Modell auf Augenhöhe möglich, die beide Parteien an der Gestaltung des fotografischen Porträts beteiligt.

Durch die neuen Möglichkeiten des Mediums verliert das Porträt seine Exklusivität, denn „in der Ära der Fotografie kam das Porträt in jedermanns Hand und wurde vervielfältigt und wiederholbar“<sup>460</sup>. Einen entscheidenden Beitrag zur rasanten Ausweitung des Mediums Fotografie und seiner Verfügbarkeit sowie der enormen Vergrößerung der Berufsgruppe<sup>461</sup> liefert die technische Weiterentwicklung: Seit erste Porträts in der Technik des Holzschnitts umgesetzt und dieser durch andere reproduzierbare Drucktechniken, wie den Kupferstich, ergänzt wurde, erfährt das reproduzierbare Porträt steigende Verbreitung. Die 1798 durch Alois Senefelder erfundene Lithografie stellt insgesamt das wichtigste Medium zur Vervielfältigung in der Grafik dar und bietet mit der hohen Auflage in ungewohnter Qualität und dem relativ günstigen Preis wesentliche Vorteile.<sup>462</sup> Den Anfang einer Erfolgsgeschichte nimmt die Fotografie 1839 mit der Verbreitung der *Daguerreotypie*. Aufgrund der Nachteile

<sup>459</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 147.

<sup>460</sup> Belting 2013, S. 28.

<sup>461</sup> An der wachsenden Zahl der Porträtateliers lässt sich das Ausmaß des Wandels ablesen. In London gab es 1941 nur drei Fotoateliers, 1851 schon zwölf Ateliers, 1855 sind es 66, 1857 schon 155 und 1861 mehr als 200. (vgl. Gernsheim 1983, S. 285) In Paris sind es 1848 nur 56 Ateliers. (vgl. McCauley 1985, S. 53) aber zwischen 1855 und 1861 wächst die Zahl von 66 auf über zweihundert an und 1866 sind es sogar 284 Ateliers. (vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 295) An anderer Stelle wird für Paris im Jahr 1860 sogar von 600 Fotografen-Ateliers gesprochen. (vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2005, S. 32)

<sup>462</sup> Vgl. Exkurs: „Galerie prominenter Zeitgenossen“ In: Ausst.-Kat. Köln/Heidelberg 1989, S. 60.

dieser neuen Technik ist jedoch zunächst keine massenhafte Verbreitung möglich.<sup>463</sup> So wird die Technik in erster Linie als Vorlage für traditionelle Reproduktionsverfahren eingesetzt,<sup>464</sup> weiter löst sie die gemalte Bildnisminiatur ab.<sup>465</sup> William Henry Fox Talbots Verfahren der *Talbotypie*, welches das Problem der langen Belichtungszeit löst und die Vervielfältigung durch einen fixierten Negativabzug erlaubt, existiert zu diesem Zeitpunkt bereits.<sup>466</sup> Diese kann sich gegen die verschiedenen Techniken mit Unikatcharakter aber nur langsam durchsetzen.<sup>467</sup> Erst die mit Kollodium und Silbersalzen lichtempfindlich gemachte Glasplatte von Frederick Scott Archer verdrängt die Daguerreotypie schließlich.<sup>468</sup> Dieses *Kollodiumverfahren* steigert die Bedeutung des Originals und obwohl es nicht günstiger ist als Stiche oder Lithografien, besitzt es doch eine höhere Authentizität.<sup>469</sup> Weiter verbessert wird das Verfahren der fotografischen Aufnahme 1871 durch die Erfindung der Trockenplatte.<sup>470</sup> So ist die Beweglichkeit des Fotografen möglich und die Fotografie bestimmt das Ende der Reproduktionsgrafiken.

---

<sup>463</sup> Zentrale Nachteile dieser Technik sind die spiegelverkehrte Wiedergabe, die lange Belichtungszeit und die einmaligen Ergebnisse, deren direkte Vervielfältigung durch das Fehlen eines Negativs nicht gegeben ist.(vgl. Wiegand 1980, S. 11/12)

<sup>464</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 179.

<sup>465</sup> Vgl. Peters 1979, S. 53/54. Im 19. Jahrhundert ist die Nachfrage nach *Bildnis-Lithografien*, *Physionotracen* und *Bildnis-Miniaturen* als verschenkter Liebes- oder Freundschaftsbeweis stark gestiegen, sodass sich viele Künstler auf diesen Berufszweig konzentrieren. Wenngleich die Daguerreotypie nicht wesentlich billiger ist als die Bildnis-Miniatur, setzt sie sich durch und wird häufig als *Daguerreotyp-Miniatur* bezeichnet.(vgl. Gernsheim 1962, S. 28)

<sup>466</sup> Vgl. Maddow 1979, S. 52/53. Die Technik ist zunächst nur in Talbots Freundeskreis bekannt und erst als dieser von Daguerres Erfindung erfährt, bemüht er sich um die Patentierung seines Verfahrens.

<sup>467</sup> Vgl. Peters 1979, S. 55. Neben der Daguerreotypie werden hier weiter die *Ambrotypie*, die *Ferrotypie* und die *Pannotypie* genannt.

<sup>468</sup> Vgl. Newhall 1998, S. 61.

<sup>469</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 181. Ein zeitgenössisches Zitat bestätigt diese Qualität: „Es ist nicht einfach die Ähnlichkeit, die in solchen Fällen wertvoll ist, sondern einfach die Assoziation und das Gefühl von Nähe, was an dem Ding anwesend ist. Uns es ist überhaupt nicht gewagt von mir zu behaupten, ... daß ich lieber so eine Erinnerung von jemand, den ich wirklich liebte, hätte, als das edelste Werk, das ein Künstler je geschaffen hat.“(Brief von Elizabeth Barrett an Mary Russel Mitford (1843) In: Mitford 1954)

<sup>470</sup> Vgl. Neumann 1966, S. 55. Die tatsächliche Einführung des Verfahrens erfolgt erst 1878.(vgl. Ausst.-Kat. Ostfildern 1991, S. 8)

„Mit einem Schlage wurde die Photographie ‚populär‘, wie Pilze schossen die Ateliers aus der Erde, da Männlein und Weiblein sich um billiges Geld abkonterfeien lassen konnte, und auch der Amateur, der gebildete Dilettant, bemächtigte sich der handlich und transportabel gemachten Lichtbildkunst.“<sup>471</sup>

Insgesamt haben viele Schritte zur Perfektionierung und Vereinfachung des Verfahrens beigetragen und es ist eine „Wandlung zu einem preiswerten, massenhaft verfügbaren und relativ einfach zu handhabenden Darstellungsmittel für jedermann“<sup>472</sup>. Die Fotografie wird so zum Massenmedium und als solches Ausdruckgeber und Instrument der Gesellschaft. Auch der Bildende Künstler trägt dazu bei, indem er selbst private Erinnerungen mit der Kamera statt mit Stift oder Pinsel festhält und diese für eigene Kataloge, Almanache und Zeitschriften einsetzt.<sup>473</sup> Ständig wächst die Präsenz der *visuellen Erinnerung*.<sup>474</sup> Gisèle Freund ist die erste, die die Bedeutung des Besitzes von Porträts für das aufstrebende Bürgertum herausarbeitet.<sup>475</sup> „Das Individuum als solches verliert an Bedeutung, doch sein moralisches Bedürfnis, sich als Individuum zu bestätigen, nimmt zu.“<sup>476</sup>

Kritik geübt wird hauptsächlich an der technischen Bedingtheit des Mediums. Disdéri aber spricht dem Fotoporträt eine ebenso schwierige Entstehung zu wie dem malerischen Porträt.<sup>477</sup> Für ein gutes Porträt muss der Fotograf

„verstehen, aus all den unzähligen Veränderungen des Gesichtsausdruckes, welche die aufzunehmende Person zeigt, denjenigen Ausdruck herauszufinden, welcher das Wesen und den Charakter des Individuums am besten und allgemeinsten ausdrückt, das heißt er muß die Person gründlich studieren und kennenzulernen suchen.“<sup>478</sup>

---

<sup>471</sup> Loescher 1903, S. 10.

<sup>472</sup> Ausst.-Kat. Ostfildern 1991, S. 4.

<sup>473</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 1998b, S. 6.

<sup>474</sup> Vgl. Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 7.

<sup>475</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 28.

<sup>476</sup> Freund 1974, S. 157.

<sup>477</sup> Vgl. André Adolphe Eugène Disdéri: „Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie“ In: Wiegand 1981, S. 107-127.

<sup>478</sup> André Adolphe Eugène Disdéri: „Praxis und Ästhetik der Porträtphotographie“ In: Wiegand 1981, S. 108.

## 4.2 Authentizität und Bedeutungsmanipulation

### 4.2.1 Zwischen Objektivität und Authentizität

#### Das Porträt als Dokument

Seit der Individualisierung der Personendarstellung in der Malerei, die bis heute als eine der großartigsten und wirkungsvollsten Erfindungen der bildenden Kunst bezeichnet werden kann,<sup>479</sup> gilt es meist das Modell zu idealisieren. Also werden die natürlichen, zufälligen oder angewöhnten „Mängel“ vorteilhaft beseitigt.<sup>480</sup> Neben diesen zeitgeschichtlichen Phasen der Idealisierung, besonders in Barock und Klassizismus, nimmt das Streben nach dem Abbild der Wirklichkeit im Porträt einen wichtigen Stellenwert ein. „Die Bildnisse verlieren den repräsentativen Glanz und das theaterhafte Pathos, das zur fürstlichen Ahnengalerie gehörte. Sie werden intimer und menschlicher, eben bürgerlich.“<sup>481</sup> Insgesamt gelten Porträts in der Kunstgeschichte als glaubwürdige Zeugnisse ihrer Zeit, da sie das Aussehen und die soziale Bewusstseinshaltung unverstellt zum Ausdruck bringen.<sup>482</sup> Jedes Porträt wird als Zeugnis einer realen Person betrachtet. Dabei „liegt die Prämisse zugrunde, dass der Dargestellte so ‚ist‘, wie er ‚scheint‘, d. h. ‚aussieht‘.“<sup>483</sup>

Aufgrund des technischen Entstehungsprozesses wird dem Medium Fotografie Objektivität und ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit zugesprochen.<sup>484</sup> Als

---

<sup>479</sup> Vgl. Gottfried Boehm: „Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne“ In: Ausst.-Kat. Mainz 2000, S. 12.

<sup>480</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 64. Vgl. hierzu: Angela Fabienne Huguenin: *Hässlichkeit im Portrait, eine Paradoxie der Renaissance-malerei*. Diss. Hamburg 2012.

<sup>481</sup> Römpler 1957, S. 8.

<sup>482</sup> Vgl. Kanz 1993, S. 11. Das Porträt ist „die als ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen.“ (Delbrück 1912, S. VII)

<sup>483</sup> Gottfried Boehm: „Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne“ In: Ausst.-Kat. Mainz 2000, S. 12.

<sup>484</sup> Zur Glaubwürdigkeit der Fotografie als Dokument: Philippe Dubois/Geneviève van Cauwenberge: „Von der Wirklichkeitstreue zum Index“ In: Dubois 1990, S. 27-57.

scheinbar neutrales Abbild der Realität ist die Fotografie deshalb eine wichtige Informationsquelle. Boehm spricht von *objektiver Beweiskraft*.<sup>485</sup> Schon Newhall aber vertritt eine Haltung gegen einen rein objektiven Wert der Fotografie, da diese immer auch „die Sichtweise eines bestimmten Menschen und einer bestimmten Ära festhält“<sup>486</sup>. Und Kracauer kommt in seinem Essay *Die Photographie*<sup>487</sup> zu dem Ergebnis, dass ohne den Kontext keine Erkenntnis gewonnen werden könne.<sup>488</sup> Eine eindeutige Lesbarkeit der Fotografie ist demnach zumeist unmöglich. „Ein unhintergebares Gefühl der Wirklichkeit, das man nicht los wird, obwohl man um alle Codes weiß, die im Spiel sind und sich in der Herstellung vollziehen.“<sup>489</sup> Dennoch liegt in der Identifikation der Abgebildeten eine nicht zu unterschätzende Aussage. Nichtvorhandene schriftliche oder mündliche Zeugnisse können damit ersetzt werden und Indizien für Zusammentreffen und Beziehungen sein, wie beispielsweise im Fall der Kontakts von Man Ray mit Jacques Rivière, Marsden Hartley und Thomas Mann.<sup>490</sup> „Sie belegen die Existenz einer Beziehung, so ephemer diese auch gewesen sein mag.“<sup>491</sup>

<sup>485</sup> Vgl. Gottfried Boehm: „Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne“ In: Ausst.-Kat. Mainz 2000, S. 11.

<sup>486</sup> Claude W. Sui: „Helmut Gernsheim's Pionierarbeit als Sammler und Fotohistoriker“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2003, S. 29. Diese Aussage lässt den Schluss zu, dass er sich Moholy-Nagys These angeeignet hat, nach der die vorrangige Bedeutung der Fotografie nicht im Bildermachen liege, sondern als Mittel zur Erweiterung des menschlichen Sehens zu greifen sei. (vgl. S. 29)

<sup>487</sup> Siegfried Kracauer: „Die Photographie“ (1927) In: Kracauer 1977, S. 21-39.

<sup>488</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 24.

<sup>489</sup> Philippe Dubois/Geneviève van Cauwenberge: „Von der Wirklichkeitstreue zum Index“ In: Dubois 1990, S. 30.

<sup>490</sup> Vgl. Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“. Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 46. Folgende Fotografien belegen das Zusammentreffen Man Rays mit den genannten Personen: *Jacques Rivière* (um 1924), Silbergelatine-Negativ auf Glasplatte, 18 x 13 cm, AM 1994-393 (5116), vgl. Chéroux 2011, S. 224; *Marsden Hartley* (1926), Silbergelatine-Negativ auf Glasplatte, 9 x 6 cm, AM 1994-393 (1319), vgl. Chéroux 2011, S. 154; *Thomas Mann* (um 1942), Silbergelatine-Negativ auf Glasplatte, 12 x 9 cm, AM 1994-393 (4867), vgl. Chéroux 2011, S. 278.

<sup>491</sup> Vgl. Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“. Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 46.

## Ähnlichkeit in der Fotografie

Ähnlichkeit ist der zentrale Begriff in der Diskussion um Objektivität und Authentizität. Ebenso wie die Objektivität erfährt auch die realistische Wiedergabe des zu Porträtierenden durch die technische Bildschöpfung der Fotografie im Vergleich zur Malerei eine Steigerung. Das unmittelbare und exakte Abbild der Fotografie scheint den Anspruch nach maximaler Ähnlichkeit zu erfüllen. Noch um 1900 ist die „erste Pflicht der Porträtphotographen [...] ein ähnliches, charakteristisches Bild zu liefern.“<sup>492</sup> Diese wirklichkeitsgetreue Abbildungsleistung ist in erster Linie auf die äußere Erscheinung konzentriert.

„Die Photographie giebt (sic) das Bild des zu Portraitierenden so wieder, wie er während eines einzigen Augenblickes – jenem der Aufnahme – ausgesehen, während der Maler das Durchschnittliche, Gewohnte, Eigenthümliche (sic), kurzum das Charakteristische eines Antlitzes, wie es ihm bei langer und wiederholter Beobachtung erschien, festhält und alles Angenommene, dem Antlitz nicht wirklich Eigene fortlässt.“<sup>493</sup>

Folglich gilt die Kamera lange als ungeeignet *ähnliche* Porträts zu schaffen. Tatsächlich kann der Wert einer Fotografie nicht nur an der äußeren Wirklichkeit gemessen werden, sondern muss die charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit berücksichtigen. Erst die Erfüllung beider Kriterien ermöglicht Ähnlichkeit. „Es bedeutet in seiner vollkommensten Form nicht fotografisches Abbild, sondern Sinndeutung des darzustellenden Menschen.“<sup>494</sup>

„Wenn jemand das Bild seines Freundes besieht, so sagt er fast nie: ‚Was hast du für Ohren oder für eine Nase oder Augen‘, sondern fast immer, wenn das Bild nicht gefällt: ‚was hast du für ein Gesicht gemacht.‘ Ich dünkte dies wäre der beste Beweis dafür, dass viel weniger die Form, als der Inhalt in Betracht kommt.“<sup>495</sup>

Francis Wey spricht bereits 1851 in seiner *Théorie du portrait*<sup>496</sup> von der subjektiven, interpretatorischen Ebene der Ähnlichkeit: „resemblance is not a mechanical reproduction but an interpretation that translates for the eyes the

---

<sup>492</sup> Stolze In: Das Atelier des Photographen 1896, S. 176.

<sup>493</sup> Kaufhold 1986, S. 86/87.

<sup>494</sup> Römpler 1957, S. 5.

<sup>495</sup> Möller In: Das Atelier des Photographen 1898, S. 77.

<sup>496</sup> Francis Wey: „Théorie du portrait“ In: *La Lumière. Journal de la photographie*, 12/1851 (27.04.1851).

image of an object so that the spirit imagines it with the aid of the memory.“<sup>497</sup> George Didi-Hubermann formuliert *Ähneln* als Aufzeigen der formalen und idealen Einheit zweier Gegenstände oder Personen, was sich auf einen Zustand oder auch einen Prozess beziehen kann.<sup>498</sup> Marion Ackermann definiert die Unerreichbarkeit des Ideals Ähnlichkeit treffend: „Ich gehe davon aus, daß ein Portrait nichts über die Persönlichkeit eines Menschen aussagen kann, weil diese so vielfältig ist, daß man sie nicht in einem Bild einfangen kann.“<sup>499</sup> Damit entspricht sie der vorherrschenden Meinung. Vielmehr ist das Erlangen der Ähnlichkeit zwischen Realität und fotografischem Abbild eine Utopie. Es vollzieht sich das Wiedererkennen des Dargestellten mittels Ähnlichkeit, obwohl das Original selbst unbekannt ist und wir dieses nie vollständig erfassen können.<sup>500</sup>

Aufgrund der Vielzahl der vorhandenen Fotoporträts und der großen Verbreitung des fotografischen Bildes in den verschiedenen Medien, kommt der Frage nach der Ähnlichkeit zwischen dem einzelnen Fotoporträt und der abgebildeten Person nicht länger die zentrale Aufgabe zu. So besagt das Futuristische Manifest *Die futuristische Malerei. Technisches Manifest*<sup>501</sup> von 1910, dass ein Porträt – um als Kunstwerk zu gelten – seinem Modell weder ähneln kann noch darf.<sup>502</sup>

„Gerade im 20. Jahrhundert widerlegen die Aufnahmen berühmter Fotografen, daß die Porträtfotografie nur dazu dient, ein möglichst getreues Abbild eines Gesichts zu erreichen. Aus dem abgebildeten Porträt kristallisiert sich mehr und mehr die

<sup>497</sup> Wey In: La Lumière 1851, S. 46.

<sup>498</sup> Vgl. Didi-Huberman 2000, S. 156.

<sup>499</sup> Marion Ackermann: „Keiner will erkannt werden. Aspekte der Portraitfotografie von Stefan Moses“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 207. Zitiert nach: Interview Hubert Filsers mit Thomas Ruff, *Süddeutsche Zeitung*, 20.04.2002.

<sup>500</sup> Vgl. Boehm 1985, S. 28. „Im selbständigen Portrait vollziehen wir eine Wiedererkenntnis von etwas, das wir, in der Regel, realiter nie zu Gesicht bekommen können, es auch nicht brauchen. Etwas ‚wieder‘-zuerkennen, was als Original unbekannt ist, erscheint paradox, definiert aber jene spezifische Ähnlichkeitserfahrung, die im Portrait eine Rolle spielt. Wir realisieren die Ähnlichkeit des Dargestellten mit sich, ohne daß wir das Urbild kennen.“

<sup>501</sup> Umberto Boccioni/Carlo D. Carà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: „Die futuristische Malerei. Technisches Manifest“ (11.04.1910) In: Baumgart 1966, S. 181-183.

<sup>502</sup> Vgl. Baumgart 1966, S. 181.

Schilderung eines Charakterbildes, in dem das Menschenantlitz eine Abbildferne erreicht, die wir aus der sehr viel längeren Geschichte der Malerei kennen.“<sup>503</sup>

„Wichtiger als die exakte Wiedergabe der Züge ist das emotionale Echo, das sich in ihnen [den gemalten Porträts] äußert. Diese erotische Faszination durch die Präsenz eines anderen Menschen ist das Geheimnis des Porträts.“<sup>504</sup> Seit dem 17. Jahrhundert gilt deshalb die Verwendung des Begriffs *Authentizität* als „Kennzeichnung für echt gehaltene Repräsentationsverhältnisse“<sup>505</sup>. Dabei geht es um die Glaubwürdigkeit und Geltung eines getreuen Abbildes der Wirklichkeit ohne Inszenierung und soziales Rollenspiel, jedoch ist dieses Ideal in der Realität nicht vorhanden. Der wissenschaftliche Diskurs differenziert deshalb weiter in Authentizitätssehnsüchte, Authentizitätsfiktionen, Authentizitätseffekte sowie Authentifizierungs- und Inszenierungsstrategien, die das Authentische hervorbringen.<sup>506</sup> Um dem Ideal aber möglichst nahe zu kommen, empfiehlt Rudolf Dührkoop 1907 die unbewusste Haltung eines Menschen nicht durch Posen und Anweisungen zu unterbinden, da diese dem Wesen und der Persönlichkeit entsprechen.<sup>507</sup>

„Die von einem namenlosen Kameramann aufgenommenen und dann über unbekannte technische Kanäle von CNN gesendeten Fernsehbilder von George Bush, der bei einem Festbankett in Tokyo einen Schwächeanfall erlebt, sind in ihrer Aussagekraft und in ihrem Symbolgehalt dichter an der Wahrheit als das irgendein photographisches Präsidentenbildnis von Jousuf Karsh, von Arnold Newman oder Annie Leibowitz sein kann. Und wir wissen das.“<sup>508</sup>

Gegenüber den subjektiven Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung wird der Fotografie hohe Authentizität zugesprochen. Gerade aufgrund dieses Anspruches aber ist die Fotografie besonders manipulierbar. Man erwartet die Realität und bekommt eine Illusion. Sowohl in der Lesbarkeit der einzelnen Fotografie, der Hinzufügung von Text oder der Kombination mehrerer Fotografien zu einer Aussage ist die Fotografie manipulierbar. Die Fotografie

---

<sup>503</sup> Dieter Ronte/Evelyn Weiss: „Künstlerbilder-Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1977, o.S.

<sup>504</sup> Wilfried Wiegand: „Barbara Klemms Künstlerporträts“ In: Klemm 2004, S. 15.

<sup>505</sup> Noetzel 1999, S. 11.

<sup>506</sup> Vgl. Uta Daur: „Einleitung“ In: Daur 2013, S. 10.

<sup>507</sup> Vgl. Rudolf Dührkoop (1907) In: Ausst.-Kat. Berlin 2005, S. 41.

<sup>508</sup> Enno Kaufhold: „Hugo Erfurth – Am Anfang der Karriere. Die Professionalisierung der künstlerischen Bildnisphotographie“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 35.

kann Wirklichkeit nur eingeschränkt vermitteln, sie ist stets abhängig von Kontext, Lesart und kulturellen Bedingungen.<sup>509</sup>

## 4.2.2 Manipulierbarkeit der Fotografie

### Das Streben nach Authentizität

Äußerst populär ist die Überzeugung, dass ein Mensch, der sich des Fotografiertwerdens nicht bewusst ist, seine wahre Persönlichkeit zeigt, während die Selbstdarstellung eines Portraitierten sonst automatisch verändert und verfälscht wird.<sup>510</sup> Wenngleich seit jeher für das Fotoporträt arrangiert und inszeniert wird, streben Porträtierten und Fotograf dennoch nach der natürlichen Aufnahme.<sup>511</sup> Schon frühe Anleitungsbücher empfehlen eine Anordnung, an der das Fotografieren des zu Porträtierten in einem unbeobachteten Moment ersichtlich wird.<sup>512</sup>

Diesem *Topos des Unbeobachteten* wird eine besondere Qualität und Intensität nachgesagt – er steht für maximale Authentizität und geht auf Erich Salomon zurück, „der seine Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken, aber stets achtungsvoll auf den Film bannte.“<sup>513</sup> „No one looks at a painting and wonders if it was posed, but everyone notices when the subject of a photograph is self-

<sup>509</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 27.

<sup>510</sup> Vgl. Fried 2014, S. 202. Hierzu auch: August Sander: *Menschen ohne Maske*. Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und einem Vorwort von Golo Mann. Luzern/Frankfurt am Main 1971, S. 7: „Wenn sich jemand natürlich gibt, besser, wenn er gar nicht weiß, daß er fotografiert wird, so treffen wir den charakteristischen Augenblick. Tritt er aber der Kamera mit Feierlichkeit entgegen, will er einmal ganz er selbst sein, so ist er schon mehr als nur er selbst; er stellt ein insgeheim ihm vorschwebendes Leitbild dar.“

<sup>511</sup> Dem flüchtigen Ausdruck des Menschengesichts in den frühen Fotografien spricht Benjamin als letztem Objekt noch eine Aura zu – der Kultwert überwiegt hier noch gegenüber dem späteren Ausstellungswert, durch welchen sich der Mensch aus der Fotografie zurückzieht. (vgl. Benjamin In: Tiedemann/Schweppenhäuser 1974, S. 445)

<sup>512</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2008a, S. 21.

<sup>513</sup> Gruber 1964, S. 8.

conscious.“<sup>514</sup> Nur solange die Glaubwürdigkeit des Mediums Fotografie nicht in Frage gestellt wird, entspricht das Dargestellte für den ungeübten Betrachter der Wirklichkeit.<sup>515</sup> Dieser Topos wird unterstützt von der Überzeugung, dass eine Fotografie mehr zeigen kann als die Oberfläche und der damit verbundenen Hoffnung im entscheidenden Moment die äußere und innere Identität zu sehen und zu begreifen. Jedoch bleibt ein Fotoporträt Abbildung einer *undurchdringlichen Oberfläche* und liefert nur Informationen über das Aussehen einer Person in einem bestimmten körperlichen Entwicklungsstadium, sowie über die Möglichkeiten der Inszenierung.<sup>516</sup>

Glaubt man John Tagg, zeigt keine Fotografie die Wahrheit, sondern schöpft ihren Aussagegehalt aus anderen Quellen.<sup>517</sup> „Besonderes Gewicht hat Tagg folgerichtig auf die Institutionen und die historischen Zusammenhänge gelegt, in denen Photographie verwendet wurde.“<sup>518</sup> Auch Kracauer „liest die Fotografie als funktionalen Bestandteil einer ökonomisch geordneten Gesellschaft, um von ihr ausgehend eine medienpessimistische Gesellschaftskritik zu formulieren“<sup>519</sup>. Demnach richtet sich die Aussage einer Fotografie nach den Intentionen der beteiligten Personen sowie dem jeweiligen Kontext in der Präsentation.

---

<sup>514</sup> Leongard 1997, S. 8. Salomon gilt deshalb als „Vater des modernen Photojournalismus“ (S. 52). Vgl. hierzu: Erich Salomon: *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*. Mit 112 Bildern. Stuttgart 1954.

<sup>515</sup> Vgl. Rolf Sachsse: „Realismus und Photographie am Beispiel einer Bildserie von Alois Löcherer“ In: Valstar/Schütz 1985, S. 24.

<sup>516</sup> Vgl. Grasskamp In: Kunstforum International 1982, S. 17.

<sup>517</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 80.

<sup>518</sup> Jäger 2000, S. 80.

<sup>519</sup> Ilka Becker: „Fotographie“ In: Pfisterer 2003, S. 102. Vgl. hierzu: Siegfried Kracauer: „Die Photographie“ In: Kracauer 1977, S. 21-39.

## Die Physiognomie als Indikator der Persönlichkeit?

Die *Physiognomik*<sup>520</sup> ist eine Zeichenlehre, „die aus körperlichen auf seelische Eigenschaften auf den menschlichen Charakter schließt“<sup>521</sup>.

„Die Physiognomik lehrt, das äußere Erscheinungsbild eines Menschen spiegele untrüglich seine Wesensart wider, der Körper und seine Bewegung seien Abbilder von Gemüt und Stimmung, und der Charakter offenbare sich am reinsten in der Linie des Profils.“<sup>522</sup>

Ihre Wurzeln hat sie im Athen des 5. Jahrhundert v. Chr., als sich der ausländische Gelehrte Zopyros damit befasste Gewohnheiten und Veranlagungen eines Menschen an dessen Körperbau, Augen und Stirn sowie Gesichtszügen abzulesen.<sup>523</sup> Dass er Sokrates als „stupid und dumm“<sup>524</sup> bezeichnet, deutet bereits auf die Fehleranfälligkeit und Unzuverlässigkeit der Methode hin. Eine ähnliche widersinnige Deutung liefert 1946 Alfred Döblins Aufsatz *Fotos ohne Unterschrift*<sup>525</sup> mit seiner Einschätzung zu acht Künstlerporträts von Hugo Erfurth. Angeblich wurden die knappen Beschreibungen ohne Kenntnis der wahren Identitäten der Dargestellten verfasst, mit dem Ziel die Berufe und Charaktere zu erfassen.<sup>526</sup> Im Anschluss an seine Fehleinschätzungen gesteht Döblin seinen Irrglauben: „Auf die Physiognomie kann man sich heutzutage nicht

<sup>520</sup> Lavater begreift unter „Physiognomie alle unmittelbaren Aeuerungen des Menschen“ und unter Physiognomik die „Kenntniß der Gesichtszüge und ihrer Bedeutung“ und „das Wissen, die Kenntnisse des Verhältnisses des Außern mit dem Innern; der sichtbaren Oberfläche mit dem unsichtbaren Inhalt (sic)“.(Lavater 1775, S. 13)

<sup>521</sup> Boehm 1985, S. 92.

<sup>522</sup> Petra Maisak: „Glückliche Psyche traure nicht mehr’. Angelika Kauffmanns Begegnung mit Goethe, Herder und dem Weimarer Kreis“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998, S. 21.

<sup>523</sup> Luca Giuliani: „Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Portrait wider die Physiognomiker“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 15.

<sup>524</sup> Cicero V, 10, S. 19. Das physiognomische Urteil von Zopyros zu Sokrates ist weit umfassender, viele ihm zugewiesenen Laster seien den Mitmenschen des Sokrates nicht bekannt, Sokrates selbst aber bekennt, dass diese in ihm angelegt seien, er sie aber mittels Vernunft vertrieben habe. Dennoch scheint der Diagnose eine differenzierte und konkrete physiognomische Lehre zugrunde zu liegen, die Gegenstand einer langen Tradition wurde.(vgl. Luca Giuliani: „Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Portrait wider die Physiognomiker“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 15-17)

<sup>525</sup> Alfred Döblin: „Fotos ohne Unterschrift“ In: *Das Kunstwerk*, 1946/47 (12), S. 24-33.

<sup>526</sup> Vgl. Steinert 1961, S. 7.

mehr verlassen.“<sup>527</sup> „So, wie ich sie beschrieben habe, sehen sie wirklich aus, sind es aber nicht. Die Natur fühlt sich eben nicht verpflichtet, aus der Visage ein Aushängeschild zu machen. Sie macht die Physiognomie zu einem Versteck.“<sup>528</sup> Wenngleich Döblin die acht Künstler in Wahrheit sehr gut und teilweise sogar persönlich kannte,<sup>529</sup> unterstreicht die Anekdote, warum sich die Physiognomik zu keiner verlässlichen Methodik entwickeln konnte.

Ihren Höhepunkt hat diese Methodik im 18. Jahrhundert. Der Zeitgeist des aufklärerischen Bestrebens fördert diese Studien,<sup>530</sup> der Glaube den Charakter über äußere Merkmale ablesen zu können, ist in dieser Zeit fest in der Gesellschaft verwurzelt.<sup>531</sup> Grasskamp führt die Physiognomik und auch Graphologie und Phrenologie auf die Sehnsüchte der Gesellschaft zurück, die bestrebt ist *visuelle Identität* und *soziale Identität* in Einklang zu bringen.<sup>532</sup> Jedoch gelten lediglich scheinbare Systematiken. Selbst in Johann Caspar Lavaters vierbändigem Werk *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*<sup>533</sup> wird die Konstruktion der Beispiele offenbar. Tatsächlich ist Lavaters Methodik rein auf die Äußerlichkeiten begrenzt und zum Lesen eines Charakters anhand der „festen Teile des Kopfes, so wie sie die Knochenstruktur vorgibt“<sup>534</sup> nicht haltbar. Er selbst spricht die Zweifel vieler seiner Zeitgenossen bereits an: „Unter hunderten, die darüber urtheilen, werden immer über neunzig seyn, die, obgleich sie insgeheim,

---

<sup>527</sup> Döblin In: Das Kunstwerk 1946/47, S. 24.

<sup>528</sup> Döblin In: Das Kunstwerk 1946/47, S. 33.

<sup>529</sup> J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: „Bildnisse von Hugo Erfurth und Steinerts Initiative 1959-1961“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 103.

<sup>530</sup> Vgl. Exkurs: „Galerie prominenter Zeitgenossen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1989a, S. 60.

<sup>531</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 152.

<sup>532</sup> Vgl. Grasskamp In: Kunstforum International 1982, S. 14.

<sup>533</sup> Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde: Erster, zweyter, dritter und vierter Versuch. Leipzig/Winterthur 1775-1778.

<sup>534</sup> Kanz 1993, S. 114.

wenigstens bis auf einen gewissen Grad, an die Physiognomik glauben, öffentlich darwider sich erklären, und darüber lachen.“<sup>535</sup>

Die Wissenschaft der Physiognomie sowie die Hoffnung dadurch die inneren Seelenbewegungen erkennen zu können, begründen weitere Versuche einer mittels Fotografie angelegten Typologie des Menschen. Dazu wird das Bestimmen universeller Gesetze versucht.<sup>536</sup> Genannt werden kann Fritz Möllers physiognomische Tafel mit mehr als 200 Charakterstudien,<sup>537</sup> ebenso das 1898 im *Atelier des Photographen* erschienene Tableau mit 20 Ansichten eines Frauenkopfes.<sup>538</sup> Weiter äußert sich das Interesse an Mimik und Physiognomie bei verschiedenen Künstlern im persönlichen Experiment mit den eigenen Zügen.<sup>539</sup> Thomas Mann empfiehlt dem „Liebhaber der Physiognomik“ August Sanders Porträtkunst als „Fundgrube“ und „ausgezeichnete Gelegenheit zum Studium beruflichen und klassenmässigen menschlichen Gepräges“.<sup>540</sup>

Trotz ihrer letztlich Nichtakzeptanz hat die Physiognomie großen Einfluss auf die Haltung der Gesellschaft gegenüber dem Porträt und wenn auch der Physiognomiediskurs in der Subjektivität versinkt und als Methodik keine allgemeine Anwendung und Akzeptanz findet, so bleibt der Gedanke im Porträt die eigene Persönlichkeit zu zeigen doch zentraler Aspekt. Diese Zwiespältigkeit lässt sich an verschiedenen Thesen von Gottfried Boehm verdeutlichen. Grundsätzlich kritisiert er die Physiognomik: „Ihr Ziel mit körperlichen

<sup>535</sup> Lavater 1775, S. 17. Schon um 1778 wird die erste Kritik an der Physiognomik veröffentlicht: Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomie wider die Physiognomen zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*. 1778.

<sup>536</sup> Vgl. Michael Frizot: „Der Körper als Beweisstück. Eine Ethnofotografie der Unterschiede“ In: Frizot 1998, S. 259.

<sup>537</sup> Vgl. Fritz Möller: „Etwas von der Aehnlichkeit“ In: *Das Atelier des Photographen 1898*, S. 78, hier ohne Abbildung. Bildkatalog: Hanns Grote/Moritz Götze/Thomas Steuber (Hg.): *Die Selbstinszenierungen des Fotografen Fritz Möller. Ein Album „Physiognomischer Studien“ zur Pariser Weltausstellung 1900*. Halle (Saale) 2001.

<sup>538</sup> Vgl. „Die Kunst in der Porträtphotographie“ In: *Das Atelier des Photographen 1898*, 31-33; Tableau „20 Ansichten eines Frauenkopfes“ eines unbekanntes Künstlers auf S. 33.

<sup>539</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1978, S. 46.

<sup>540</sup> Vgl. Gertrude Cepl-Kaufmann: „August Sander und sein künstlerisches Umfeld. Die Schriftsteller“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2000, S. 164. Zitiert nach: Brief von Thomas Mann an Kurt Wulff, 06.01.1930, Dokument der REWE-Bibliothek.

Zeichen seelische Qualitäten zu benennen, erreicht sie nicht, weil sie nur Äußeres mit Äußerem vergleicht.<sup>541</sup> Dennoch gesteht er dem Porträt einen hohen Aussagegehalt über Physis und Psyche zu, da Spuren ganzer Lebensgeschichten in der Physiognomie eingegraben sind und vom Künstler der Moderne die bildlichen Vermittlung solcher Zeichen und Kräfte der realistischen Wiedergabe des Äußeren vorgezogen wird.<sup>542</sup> Nicht jeder, der einen Professorenkopf hat, ist ein Professor, aber in der Weimarer Republik gibt es doch ein gesellschaftliches Einverständnis, wie eine Berufsgruppe typischerweise auszusehen hat.<sup>543</sup> Noch 1948 vertritt Hans Sedlmayr in seiner Publikation *Verlust der Mitte*<sup>544</sup> die Auffassung, dass die Kunst *ein empfindsames Diagnostikon* sei, das Auskunft über den Zustand des Menschen geben kann.<sup>545</sup> Und 1958 veröffentlicht Hartlaub und Weissenfeld eine ausführliche Betrachtung zum Verhältnis von typengebundenen Wesenszügen und deren Niederschlag auf die künstlerische Gestaltung.<sup>546</sup> Heute aber ist das Einigen auf eine berufs- und standestypische Typisierung undenkbar. „Niemand sieht mehr wie ein Professor aus, weil die echten Professoren aussehen wie jedermann.“<sup>547</sup> Der physiognomische Diskurs als Suche nach dem Wesen der Dargestellten in den Gesichtszügen verdeutlicht mit Johann Caspar Lavater als wichtigsten Initiator und Gottfried Boehms Fortschreibung *Bildnis und Individuum*<sup>548</sup> die Intensität dieser Betrachtungsweise. Luca Giuliani formuliert die Gegenposition *Bildnis*

---

<sup>541</sup> Boehm 1985, S. 93.

<sup>542</sup> Vgl. Gottfried Boehm: „Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne“ In: Ausst.-Kat. Mainz 2000, S. 10. Diese Aussage bezieht sich hier auf die Malerei, ist aber auf das Fotoporträt übertragbar.

<sup>543</sup> Vgl. Wilfried Wiegand: „Barbara Klemms Künstlerporträts“ In: Klemm 2004, S. 17.

<sup>544</sup> Hans Sedlmeyr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.

<sup>545</sup> Vgl. Clea Catharina Laade: „Positionen zum Menschenbild im ersten ‚Darmstädter Gespräch‘ und in der Ausstellung ‚Das Menschenbild in unserer Zeit‘“ In: Eder/Imorde/Reinerth 2013, S. 185.

<sup>546</sup> Gustav Friedrich Hartlaub/Felix Weissenfeld (Hg.): *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers*, Krefeld/Baden-Baden 1958. In dieser Publikation werden viele fotografische Künstlerporträts zur Charakterisierung der Künstler herangezogen.

<sup>547</sup> Wilfried Wiegand: „Barbara Klemms Künstlerporträts“ In: Klemm 2004, S. 17.

<sup>548</sup> Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.

und Botschaft<sup>549</sup>, in welcher es „um alles geht, nur nicht um eine erst gesetzte und dann interpretierte Ähnlichkeit des Bildnisses mit dem Portraitierten, die für dessen Individualität steht“<sup>550</sup>. Funktion, Medium und Wirkung des Porträts sind seit den 1980er Jahren verstärkt von Bedeutung.<sup>551</sup> Statt der Individualität des Portraitierten rücken die Funktion eines Bildnisses, seine Wirkung, seine Adressatenschaft sowie seine Botschaft in den Mittelpunkt des Interesses.<sup>552</sup>

### Zweifel an der Glaubwürdigkeit

Auch Helmar Lerski widerlegt mithilfe seines fotografischen Werkes die These der Physiognomik. Seine *Verwandlungen durch Licht*<sup>553</sup> von 1936 umfasst 175 Aufnahmen einer einzigen Person – nur durch das sich verändernde Licht gelingt es ihm ebenso viele verschiedene Persönlichkeiten wie Aufnahmen herauszuarbeiten.<sup>554</sup> „In jedem Menschen ist alles; die Frage ist nur, worauf das Licht fällt!“<sup>555</sup> Dieser Beleg für die Wandelbarkeit und Manipulierbarkeit eines fotografischen Porträts ist nicht nur Kritik an der Methodik der Physiognomik sondern gleichzeitig eine radikale Negation des Porträts. Damit stellt er die Behauptung auf, dass der einzelne allein nichts darstelle und erst

<sup>549</sup> Luca Giuliani: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt am Main 1986.

<sup>550</sup> Andreas Köstler: „Das Portrait: Individuum und Image“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 11.

<sup>551</sup> Vgl. Andreas Köstler: „Das Portrait: Individuum und Image“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 9.

<sup>552</sup> Vgl. Andreas Köstler: „Das Portrait: Individuum und Image“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 13. Andreas Köstler unterscheidet diese gegensätzlichen Positionen durch die Begriffe *Individuum* und *Bildnis*. Während das *Individuum* die Identität und Persönlichkeit des Porträtierten hinterfragt, steht das *Bildnis* für den bedeutungsgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext. Lesen lässt sich das Porträt dadurch als Humanitätsgeste, naturwissenschaftliches Experiment oder als Geldwert-Stabilisator.

<sup>553</sup> Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts. Die „Verwandlung durch Licht“ von Helmar Lerski*. Göttingen 2002; Bromsilbergelatineabzüge im Format 29 x 23 cm befinden sich im Museum Folkwang in Essen.

<sup>554</sup> Vgl. Pierre Vaisse: „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 509. Bewusst wählt Lerski einen „einfache[n] junge[n] Mann, der nicht einmal fotografen war, der nicht imstande war, auch nur den geringsten schauspielerischen Ausdruck zu produzieren“. („Helmar Lerski über sich selbst“ In: Lerski 1958, S. 19)

<sup>555</sup> „maxima humana“. Helmar Lerskis ‚Metamorphose‘“ In: Farner 1973, S. 188. Zitiert nach den Tagebuchaufzeichnungen von Helmar Lerski.

durch die schöpferische Kraft des Fotografen zu etwas werde.<sup>556</sup> Mit seiner Aussage „[u]nter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben“<sup>557</sup> verbildlicht Siegfried Kracauer diese Auffassung, dass fotografische Porträts nur scheinbare Abbilder der Wirklichkeit sein können. Es muss festgehalten werden, dass der Rezipient immer einer Illusion unterliegt und jedes Porträt einer Inszenierung: „To look at a photo is to see a picture and imagine the pictured.“<sup>558</sup> Die Fotografie „ist nicht mehr als die momenthaft genaue Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Kein Foto kann die Geschichte eines Menschen erzählen.“<sup>559</sup> „Die Massenmedien haben das ihrige dazu getan, das ‚Vertrauen in das Bild‘ zu erschüttern und es durch die Faszination einer medialen Inszenierung zu ersetzen, die ihre Effekte offen zur Schau trägt und eine eigene Bildrealität erzeugt.“<sup>560</sup> Auch wenn über lange Zeit das Streben nach der Erfassung der Persönlichkeit, des Charakters und der Psyche erklärtes Ziel des Porträts und der Fotografie ist, bleibt es dabei: „Die Seele des Menschen hat noch niemand fotografiert.“<sup>561</sup>

Das Streben nach Objektivität und Authentizität im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt ist kein Einzelfall. Jedoch wird nicht genauer definiert, wie sich das Erfüllen und Kontrollieren dieser Bestrebung umsetzen lässt.

„Im Umgang mit den Bildnissen hatte der Verweis auf Seele und mehr noch auf Charakter die Funktion, den Kunstgehalt zu unterstreichen – speziell bei den fotografischen Bildnissen. Es war nicht so entscheidend, wie sich Charakter und Seele faktisch im Bildnis objektivieren ließen, als daß man auf deren Vorhandensein pochte und vorgab, sie erkennen zu können.“<sup>562</sup>

---

<sup>556</sup> Pierre Vaisse: „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 509.

<sup>557</sup> Siegfried Kracauer: „Die Photographie“ (1937) In: Kracauer 1977, S. 26.

<sup>558</sup> Avedon 1976, o.S. [1].

<sup>559</sup> Jan Thorn-Prikker In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1989, S. 5. Auch Richard Avedon betont die Oberflächlichkeit seiner Fotografie: „Meine Fotografien gehen nicht unter die Oberfläche. Sie blicken hinter gar nichts. Sie lesen nur ab, was auf der Oberfläche zu sehen ist. Ich habe großes Vertrauen in die Aussagekraft der Oberfläche.“(S. 5)

<sup>560</sup> Belting 2001, S. 41.

<sup>561</sup> Kempe In: Foto-Almanach international 1962, S. 16. Unter den in diesem Kontext genannten Fotografen sind u.a. Henri Cartier-Bresson, David Semour und Robert Capa.

<sup>562</sup> Kaufhold 1986, S. 91.

Festgestellt werden kann, dass kaum kontrollierbare Stereotypen zugunsten des Fotoporträts eingesetzt werden. Die Verantwortung wird an den Rezipienten abgegeben und dieser wird im Sinne der Illusion von *des Kaisers neuen Kleidern*<sup>563</sup> vor die Wahl gestellt seiner eigenen Urteilsfähigkeit zu vertrauen und diese dem Urteil und der Kritik anderer auszusetzen oder die These eines anderen ungeprüft als Wahrheit anzuerkennen. „More often than not, we discover in a photographed face what the context of our expectations determines that we will discover.“<sup>564</sup> Ben Maddow glaubt, „daß die getreue Wiedergabe des Charakters ein absolutes und zentrales Erfordernis großer Porträtkunst ist“<sup>565</sup>. Diese Vorstellung findet sich vielerorts und ist erklärtes Ziel der unterschiedlichsten Fotografen. „Doch weder der Begriff des Charakters noch die zitierte Vorstellung haben [laut Honnef] für die Gattung des Porträts Gültigkeit“<sup>566</sup>. Grundsätzlich muss also eine kritische Haltung gegenüber Aussagen eingenommen werden, die das Werk eines Fotografen deutlich und bewusst von dem anderer Berufsgenossen abheben. Dieser Aspekt ist für die nachfolgende Betrachtung der *Freundschaft* als Stereotype im fotografischen Künstlerporträt wesentlich. Sowohl in der Definition eines fotografischen Künstlerporträts als auch in der Bewertung des Freundschafts-Topos wird auf diese Notwendigkeit der kritischen Einschätzung zurückgegriffen.

## 4.2.3 Imagebildung und Inszenierung

### Die Selbstdarstellung des Künstlers

„Many of us want to know who artists are, what they look like, how and where they live, and in what conditions they conceive and execute their art. Perhaps, we may feel, a portrait of an artist represents a magical mirror that may reflect some added meaning about the artist’s work and give us insights into the inner meaning of creativity itself.“<sup>567</sup>

<sup>563</sup> Bekanntes Märchen des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen.

<sup>564</sup> David Ellis: „Images of D. H. Lawrence: On the Use of Photographs on Biography“ In: Clarke 1992, S. 158.

<sup>565</sup> Maddow 1979, S. 240.

<sup>566</sup> Klaus Honnef: „Käthe Augenstein: die Porträts“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 29.

<sup>567</sup> Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 8.

Diese Neugier gilt es zu befriedigen und das Fotoporträt ist dabei das wichtigste Instrument. Die stetig steigende Anzahl von fotografischen Künstlerporträts spiegelt den Stellenwert des Mediums wider. Verweigerungen Bildender Künstler mit einem Fotografen zusammenzuarbeiten sind deshalb selten, schon allein aufgrund des hohen Bedarfs an Katalog- und Magazinabbildungen.<sup>568</sup> Mindestens ebenso selten sind aber auch authentische, intentionsfreie Fotoporträts.

Das fotografische Künstlerporträt ist geprägt vom Wunsch nach Authentizität – gleichzeitig fordert das moderne Kunstsystem eine gezielte Künstlerinszenierung als Mittel zum Erfolg. Der Beginn der verstärkten Auseinandersetzung des Bildenden Künstlers mit seiner Außenwirkung ist eng verknüpft mit den ökonomischen Bedingungen. Frühe Porträts belegen, dass die Inszenierung schon immer Bestandteil des Bildenden Künstlers ist. Die Öffnung des Ateliers zum halböffentlichen oder gar öffentlichen Raum am Ende des 19. Jahrhunderts verdeutlicht die veränderte Stellung des Künstlers.<sup>569</sup> Zugunsten des Erfolgs wird der Ausstellungskünstler Gegenstand des öffentlichen Gesprächs, gewährleistet den Medien tiefe Einblicke und muss neben seinem Werk ein attraktives Bild seiner Person erstellen.<sup>570</sup> Diese szenische Ausstattung einer Bildidee durch den Einsatz von Schauspielern, Kostümen, Licht und Requisiten verändert die Wirklichkeit bewusst für den fotografischen Moment.<sup>571</sup> „Hier ‚erzeugt‘ der Fotograf bewußt und intentional Ereignisse aus dem

---

<sup>568</sup> Vgl. Klant 1995, S. 146. Die Anwesenheit des Fotografen im Werkprozess empfinden viele Künstler als störend und verweigern diese. Anselm Kiefer hingegen gehört zu den Künstlern, die sich Fotografen und Kamerateams grundsätzlich verweigern. Anselm Kiefer findet es „witzlos [...] einen Künstler zu zeigen. Der sieht aus wie jeder andere Mensch auch.“ (Czöppan In: PAN 1990, S. 68) Bei Georges Mathieu ist das Gegenteil der Fall: „Für mich macht es keinen Unterschied, ob ich in meinem Atelier oder vor tausend Personen male. Während des schöpferischen Aktes bin ich allein mit meiner Leinwand, ob im Atelier oder in der Öffentlichkeit.“ (Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 2. Zitiert nach: Georges Mathieu im Interview mit der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, 1959)

<sup>569</sup> Vgl. Michael Diers: „atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“ In: Diers/Wagner 2010, S. 2.

<sup>570</sup> Vgl. Bättschmann 1997, S. 10.

<sup>571</sup> Vgl. Blunck In: Blunck 2010, S. 16.

einzigem Grund, davon Bilder zu machen.“<sup>572</sup> Längst sind nicht mehr nur das Werk des Künstlers von Interesse sondern ebenso seine Persönlichkeit, sein Leben und seine Selbstdarstellung. Mit der Inszenierung aber verbindet sich immer die Vorstellung einer absichtsvollen, kalkulierten Handlung,<sup>573</sup> weshalb der authentische, unverfälschte Ausdruck angestrebt wird. Dieser findet sich am ehesten in einer Momentaufnahme, wenn der Porträtierte die Kamera noch nicht wahrgenommen hat. Denn „[b]ei nahe jeder Mensch wird leider vor der Kamera befangen. [...] Man spielt Theater vor dem Objektiv und kämpft darum, sich so zu geben, wie man aussehen möchte.“<sup>574</sup>

Hans Belting fasst das Gesicht als Medium von Ausdruck, Selbstdarstellung und Kommunikation auf.<sup>575</sup> In eine ähnliche Richtung geht auch Jean-Claude Schmitts Anthropologie: „dreifach, nämlich als Zeichen von Identität, als Träger von Ausdruck und schließlich als Ort einer Repräsentation im wörtlichen Sinn als Abbildung ebenso wie im symbolischen Sinn einer Stellvertretung.“<sup>576</sup> Auch Gisèle Freund sieht die Gefühle einer Person aufgrund der gesellschaftlichen Begebenheiten im Porträt hinter einer Maske verborgen.<sup>577</sup> Und Barthes beruft sich auf Italo Calvino, der unter Maske alles versteht, „was aus einem Gesicht das Produkt einer Gesellschaft und ihrer Geschichte macht“.<sup>578</sup> Maske und Porträt sind folglich gleichermaßen als Inszenierungen zu begreifen:

„Die europäische Kultur hat im neuzeitlichen Porträt eine Maske erfunden, die im Kulturvergleich einzigartig ist. Porträts verwandeln das Gesicht, das sie darstellen, zwangsläufig in eine Maske, die immer Abstand zum echten Gesicht hält, weil sie Ersatz für das Gesicht ist.“<sup>579</sup>

<sup>572</sup> A. D. Coleman: „Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition“ (1976) In: Kemp 1983, Bd. 3, S. 241.

<sup>573</sup> Vgl. Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“ In: Knieper/Müller 2003, S. 11.

<sup>574</sup> Croy 1974, S. 11/12.

<sup>575</sup> Vgl. Belting 2013, S. 10.

<sup>576</sup> Belting 2013, S. 11.

<sup>577</sup> Vgl. Dieter Ronte/Evelyn Weiss: „Künstlerbilder-Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1977, o.S.

<sup>578</sup> Vgl. Belting 2013, S. 193.

<sup>579</sup> Belting 2013, S. 28.

Der Künstler als öffentliche Person befindet sich stets in der Diskrepanz von Öffentlichkeit und Privatheit.<sup>580</sup> Der Künstler und auch der Fotograf müssen innerhalb dieser Abhängigkeit agieren.

Auch ist laut Avedon ein Porträt immer Ausdruck von Schauspielerei: „Porträtkunst ist Schauspielerei, Darstellungskunst, Performance, und wie jede Performance ist sie in der Ausgewogenheit ihrer Effekte entweder gut oder schlecht, nicht natürlich oder unnatürlich.“<sup>581</sup> Im Gegensatz zur Malerei hält die Fotografie einen einzigen Moment – unkorrigierbar – fest, um nicht negativ dargestellt zu werden, versucht der Porträtierte durch Posen Einfluss zu nehmen.<sup>582</sup> Die Ursachen hat bereits Pierre Bourdieu herausgestellt:

„[W]er dabei ‚Haltung annimmt‘, der gibt sich dem Betrachter gegenüber so, wie er wahrgenommen werden will, er ‚gibt‘ ein Bild von sich selbst. Kurz, wer vor einem Blick, der die Erscheinung fixiert und immobilisiert, eine höchst zeremonielle Pose einnimmt, der verringert das Risiko, sich unbeholfen und linkisch zu zeigen: Er liefert den anderen ein gestelltes, d.h. vorab definiertes Bild von sich selbst. [...] Ein geregeltes Bild von sich zu vermitteln ist eine Möglichkeit, die Regeln der Selbstwahrnehmung draußen durchzusetzen.“<sup>583</sup>

Weiter kann die Inszenierung in verschiedene Grade der Intentionalität unterteilt werden, so beispielsweise mehr oder weniger spontane, beinahe unwillkürliche Formen bis hin zu ausgefeilten, detailgenau arrangierten Dramaturgien.<sup>584</sup> Doch der Zwiespalt bleibt: „was inszeniert ist, verliert an Authentizität; was authentisch ist, kommt ohne Inszenierung aus“<sup>585</sup>. Der Anstieg und die Verbreitung der modernen Medien fördern den Grad und die Häufigkeit von Inszenierungen. Diese wird zunehmend professionalisiert und entwickeln sich

---

<sup>580</sup> Vgl. hierzu: Wolfgang Ullrich: „Wir sind im Wahlkampf. Die Inszenierung Jonathan Meeses“ In: Wespennest 2008, S. 70-77.

<sup>581</sup> Richard Avedon: „Geliebene Hunde“ In: Ausst.-Kat. München 2003, o.S. [2]

<sup>582</sup> Vgl. Klant 1995, S. 13.

<sup>583</sup> Pierre Bourdieu: „Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede“ In: Bourdieu/Boltanski/u.a. 1981, S. 94/95.

<sup>584</sup> Vgl. Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“ In: Knieper/Müller 2003, S. 11.

<sup>585</sup> Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“ In: Knieper/Müller 2003, S. 11.

zu einer eigenständigen Industrie,<sup>586</sup> sodass sie mittlerweile untrennbar zum Image eines jeden Künstlers gehört.

„Während in manchen Kontexten das Urteil, etwas sei inszeniert, gleichbedeutend ist mit der Idee eines Verlustes von Authentizität, so stellt sich in anderen Fällen gerade die Frage, ob eine Inszenierung ohnehin unstrittig ist, etwas authentisch zum Ausdruck bringt.“<sup>587</sup>

### Der Einfluss des Fotoporträts

Der Bildende Künstler gehört zu denjenigen, die sich bewusst ein Image zulegen. Seine Ansprüche, sein Ansehen und sein Selbstbewusstsein begründen diese gesellschaftliche Vorstellung vom Anderssein und Besonderen. Wenngleich keine materielle Maske sichtbar ist, so ist doch eine konzeptionelle vorhanden, die eine Imagebildung und Inszenierung zum Ergebnis hat. „Der Avantgarde-Künstler hat in den ersten Jahren seiner Existenz viele Masken getragen: Revolutionär, Dandy, Anarchist, Ästhet, Technologe, Mystiker.“<sup>588</sup> Schuster beschreibt die entstehenden Varianten vom *Bild des Künstlers*<sup>589</sup> als Resultat des gewinnbringenden Zusammenwirkens aller Beteiligten, nämlich der Presse, des Publikums und des Künstlers.<sup>590</sup> Je nach Gesellschaft und Epoche erfüllt der Bildende Künstler verschiedene Rollenbilder oder strebt nach ihnen. Deshalb drücken Künstler-Anekdoten weniger über die tatsächliche Persönlichkeit des einzelnen Künstlers als über dessen Rolle innerhalb der Gesellschaft aus.<sup>591</sup> Der *Ausstellungskünstler* löst im 18. Jahrhundert den

<sup>586</sup> Vgl. Franck 1998, S. 147.

<sup>587</sup> Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“ In: Knieper/Müller 2003, S. 12.

<sup>588</sup> Krauss 2000, S. 204/205.

<sup>589</sup> Die Vorstellungen vom Künstler und dessen Leben werden treffend zusammengefasst: Ernst Kris/Otto Kurz (Hg.): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1980. Diese zunächst nur Kennerkreisen bekannte Schrift wurde ein Klassiker der Kunstliteratur und bildet die Grundlage für die weiteren Forschungen zum *Bild des Künstlers* und dessen Verortung in der Gesellschaft.

<sup>590</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster: „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2008a, S. xx.

<sup>591</sup> Vgl. Beat Wyss: „Das Leben des Künstlers“ In: Albrecht/Imesch 2001, S. 444. Wichtige Stereotypen, die die Künstlerlegende bestimmen: auffälliges Verhalten, Witz und

*Hofkünstler* sowie den *Unternehmerkünstler* ab.<sup>592</sup> Im 19. und 20. Jahrhundert differenzieren sich die Künstlertypen immer weiter aus,<sup>593</sup> ebenso der Variantenreichtum der Stereotypen und Darstellungs-Topoi.<sup>594</sup> Die wohl wichtigsten Künstlertypen im Hinblick auf die Beteiligung des fotografischen Künstlerporträts an deren Ausbildung sind der *Bohemien*, der *Dandy* und neuerdings der *Starkünstler*. Mit der Ausbildung von Künstlertypen entwickelt und festigt sich das Denken und Erklären in Kategorien.

Grundlage für die Ausbildung eines Images ist die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. „Der Star wird zum Star, indem er sich in irgendeiner interessanten Weise vom ‚gewöhnlichen‘ Individuum unterscheidet.“<sup>595</sup> Doch auch bereits vor der Ausbildung des *Starkultes*, wie er sich in der 2. Hälfte des 20. Jahrhundert in den USA entwickelt, sind es Individuen, deren vermeintliche Einzigartigkeit und kulturelle Produktivität sich in ihren Werken und in ihrer öffentlich dargestellten Subjektivität ausdrückt.<sup>596</sup> Diese Imagebildung ist geprägt von verschiedenen Aspekten, wobei als wichtigste Faktoren das künstlerische Werk, die Vita mit schriftlichen Selbstäußerungen und Anekdoten, fotografische Porträts sowie die Rezeption zu nennen sind. Die einzelnen Facetten verdichten sich dabei zu einem ganzheitlichen Bild, unter welchem der Bildende Künstler in das kollektive Gedächtnis eingeht und von welchem als *Künstlerbild* gesprochen werden kann. Dem fotografischen Künstlerporträt

---

Schlagfertigkeit, Freund der Fürsten, göttliche Eingebung, Entdeckung der künstlerischen Fähigkeit im Kindesalter, Weltfremdheit, Melancholie.(vgl. S. 445/46)

<sup>592</sup> Vgl. Bättschmann 1997, S. 9/10.

<sup>593</sup> Vgl. hierzu: Ernst Kris/Otto Kurz (Hg.): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1980; Gabriella Zinke: *Das Bild des Künstlers. Fotopoträts von Picasso, Giacometti und Le Corbusier*. Diss. Zürich 2008; Pascal Griener/Peter J. Schneemann (Hg.): *Künstlerbilder/Images de l'artiste*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1998 (=Neue Berner Schriften zur Kunst, 4); Sabine Kampmann: *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*. München 2006, besonders S. 34.

<sup>594</sup> Vgl. Kampmann 2006, S. 33.

<sup>595</sup> Andreas Reckwitz: „Die Genese des Starsystems. Die massenmediale Konstruktion expressiver Individualität“ In: Reckwitz 2012, S. 245.

<sup>596</sup> Vgl. Andreas Reckwitz: „Die Genese des Starsystems. Die massenmediale Konstruktion expressiver Individualität“ In: Reckwitz 2012, S. 239/240 und 247.

kommt dabei im 20. Jahrhundert zunehmend die zentrale Rolle zu. „Bildnisse bestimmen unsere optischen Vorstellungen der Berühmtheiten vergangener Tage. Seit der Entwicklung der Photographie hat sich diese Tatsache noch verstärkt.“<sup>597</sup>

„Der Name des Fotografen spielt hier keine Rolle, so sehr gelten seine Porträts bereits als ‚die‘ Bildnisse der betreffenden Persönlichkeiten schlechthin. In ihnen verdichtet sich das Wesen der Dargestellten, Phänotyp und psychischer Ausdruck in gültiger Form, so daß diese Fotografien auch der naturwissenschaftlichen Untersuchung willkommenes Bildmaterial liefern, besonders in der Konfrontierung mit den Selbstzeugnissen der Maler, ihren Gemäldetypen und Selbstbildnissen.“<sup>598</sup>

Der Idee des *Künstlerbildes* liegt die Forschung zum *Menschenbild* zugrunde. Nach den Literaturwissenschaftlern Barsch und Hejl sind *Menschenbilder* mentale Gebilde des jeweiligen Zeitgeistes, die als *Vorstellungssysteme* und *konzeptuelle Netzwerke* zu begreifen sind und die Grundlage unseres Selbstverständnisses und der Gestaltung unseres Soziallebens darstellen.<sup>599</sup> *Menschenbilder* sind besonders für die Philosophie und Psychologie herausgearbeitet,<sup>600</sup> für die Kunstgeschichte stellt Hans Beltings *Bild-Anthropologie*<sup>601</sup> die wichtigste Untersuchung dar.<sup>602</sup> Wenngleich der Begriff *Künstlerbild* in dieser Debatte nicht explizit auftaucht und dieser weniger generalistisch zu begreifen ist, kann das *Menschenbild* meines Erachtens doch auf diese abstrahierende Vorstellung des jeweiligen Bildenden Künstlers übertragen werden. Es ist die vielschichtige Wiedergabe einer Künstlerpersönlichkeit – bestehend aus Privatperson, künstlerischer Haltung und sozialem Kontext. Auch dem Diskurs um das *Menschenbild* liegt die Annahme zugrunde, dass diese zu einem wesentlichen Teil durch *Bilder* als visuell nicht-sprachliche Zeichen zum

<sup>597</sup> Faber 1983, S. 6.

<sup>598</sup> Steinert 1961, S. 8.

<sup>599</sup> Vgl. Achim Barsch/Peter M. Hejl: „Zur Verweltlichung und Pluralisierung des Menschenbildes im 19. Jahrhundert: Einleitung“ In Barsch/Hejl 2000, S. 11.

<sup>600</sup> Vgl. Eger/Imorde/Reinerth, S. 15. Vergleiche hierzu: Detlev Ganten/Volker Gerhardt/Jan-Christoph Heilinger/Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Was ist der Mensch?* Berlin 2008; Jochen Fahrenberg: *Annahmen über den Menschen. Menschenbilder aus psychologischer, biologischer, religiöser und interkultureller Sicht.* Kröning 2008, S. 13-118.

<sup>601</sup> Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* München 2001 (=Bild und Text).

<sup>602</sup> Vgl. Eder/Imorde/Reinerth 2013, S. 16/17.

Ausdruck kommen,<sup>603</sup> denn visuelle Bilder prägen sich besonders gut ins *kollektive Gedächtnis* ein, da die Ausdruckskraft des Bildes stärker ist als die des Textes. Obwohl es sich beim fotografischen Künstlerporträt immer nur um eine Momentaufnahme handeln kann, die keine komplexen Informationen vermitteln kann, besitzen Porträts eine kraftvolle Präsenz.<sup>604</sup> Gleichzeitig besteht die Schwierigkeit, dass visuelle Bilder schwerer und uneindeutiger zu fassen sind als sprachliche Ausdrucksformen. „Diese Verhältnisse offen zu legen, zu erkennen und zu erklären, erfordert umfassende medien-, kunst- und kulturwissenschaftliche Kontextualisierungen.“<sup>605</sup>

Im Fall von Nadar wissen wir, dass er sich gern Zeit lässt und so lange mit seinem Modell plaudert, bis er die richtige Haltung und den charakteroffenbarnden Gesichtsausdruck gefunden hat.<sup>606</sup> Klant spricht im Bezug auf Nadars angestrebtes Ziel während einer Porträtsitzungen von *Intimporträt*.<sup>607</sup> Dieser offenbar von Klant eingeführte Begriff meint die Bereitschaft des Fotografen in den Hintergrund zu treten, um die Intimität und auch Authentizität seiner Modelle zu bestärken. Der Fotograf setzt damit am bereits thematisierten Wunsch nach der Abbildbarkeit des Charakters an. Der Begriff *Intimporträt* liefert meiner Meinung nach den entscheidenden Einblick in die Bestrebung des Porträtfotografen, wenn man diese pauschalisieren und idealisieren möchte: Der Fotograf strebt danach den Künstler authentisch wiederzugeben, dazu soll das innere nach außen gekehrt werden und für alle sichtbar sein. Quasi ein fotografischer Akt der Persönlichkeit, da das Offenlegen von Charakter und Psyche der Nacktheit der Seele entspricht. „[...] das Ziel jedes großen Porträtisten: Charaktere aufzuzeigen und nicht lediglich Charakteristika.“<sup>608</sup> Das häufig erklärte Ziel eines *Intimporträts*, wenn auch dieser Begriff

---

<sup>603</sup> Vgl. Eder/Imorde/Reinerth 2013, S. 3.

<sup>604</sup> Vgl. Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 6.

<sup>605</sup> Eder/Imorde/Reinerth 2013, S. 7.

<sup>606</sup> Vgl. Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 46.

<sup>607</sup> Vgl. Klant 1995, S. 29.

<sup>608</sup> Maddow 1979, S. 236.

nicht verwendet wird, steht damit dem vielfältigen *Künstlerbild* entgegen, welches möglichst bewusst ausgebildet und gesteuert wird.

Mit der Vielfalt der Fotografien und deren massenhafter Verbreitung in den Medien ist das Erkennen einer berühmten Person mittels eines Fotoporträts meist ein Wiedererkennen, nicht ein Kennenlernen – die Bestätigung vorhandener Erinnerungen oder die Ergänzung um neue Facetten. Noch im 19. Jahrhundert halten einzelne Fotografen das Abbild einer Person für die Nachwelt fest und einzelne Aufnahmen bestimmen das Bild eines Künstlers im kollektiven Gedächtnis. Diese Herausbildung ändert sich im 20. Jahrhundert zunehmend. „Die galaktische Präsenz fotografischer Abbildungen wie der Film und das Fernsehen haben das Einzelbild entwertet – ein kurzer Blick, vorbei, vergessen. Das ‚Bild‘ ergibt sich heute aus der Zusammenschau vieler einzelner Abbildungen.“<sup>609</sup> Jedes einzelne fotografische Künstlerporträt bildet demnach einen Baustein in der Entstehung des *Künstlerbildes* – dem Gesamtbild der künstlerischen Inszenierung im kollektiven Gedächtnis.

Das vorherige Kapitel hat bereits deutlich gezeigt, wie gerade das scheinbar objektive Medium Qualitäten zu Manipulation und Imagebildung besitzt. Es geht um die Konstruktion von *Bedeutung* und *Wahrheit* – das fotografische Porträt besitzt dabei einen nicht mehr oder weniger großen Stellenwert als Handlungen und Aussagen.<sup>610</sup> Was Roland Barthes in der Studie *Die helle Kammer* 1980 für das Porträt analysiert, trifft auf das Künstlerporträt in zuge-spitzter Weise zu:<sup>611</sup>

„Das photographische Porträt ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“<sup>612</sup>

<sup>609</sup> Kaufhold 1986, S. 25.

<sup>610</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 80.

<sup>611</sup> Vgl. Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 126.

<sup>612</sup> Barthes 1985, S. 22.

Entsprechend der einzelnen Intentionen lässt sich das Ergebnis gezielt steuern. Sowohl durch den abgebildeten Künstler und seine Selbstinszenierung als auch den Fotografen und dessen Absichten des fotografischen Einsatzes. Die oft verschmelzende Grenze zwischen Selbst- und Fremddarstellung gilt es in dieser Arbeit stets im Hinterkopf zu behalten. Dieses Zusammenspiel gilt es innerhalb dieser Betrachtung des fotografischen Künstlerporträts und der daraus resultierenden *Künstlerbilder* zu analysieren. „Auf die Gesichtszüge eines porträtierten Künstlers und die Inszenierung, die er seiner Fotografie gibt (die der Fotograf provoziert, unterstützt oder umgeht) werden wir also mit besonderem Interesse schauen.“<sup>613</sup>

## 4.3 Die Autorschaft des Fotografen

### 4.3.1 Berühmtheiten, Celebrity und Stars

Ein bewährter Weg als Porträtfotograf Aufmerksamkeit zu erlangen ist die Wahl berühmter Modelle – durch sie erfährt der Fotograf recht schnell eine hohe Reichweite. Grund hierfür ist das Interesse der Menschen am Leben anderer. Ähnlich wie Tischbeins Ruhm über Goethe funktionierte, streben die meisten Fotografen durch berühmte Modelle nach ähnlichem Erfolg und Durchbruch. „Portraits of the famous and the creative have always been popular.“<sup>614</sup> Zunächst steht das Herrscherporträt im Zentrum der Aufmerksamkeit und wird um die Porträts von Literaten, Bildenden Künstlern und besonders von Bühnenschauspielern ergänzt. Im 20. Jahrhundert stehen zunehmend die Celebrity und Stars wie Musiker und Schauspieler im Fokus. Dieser Voyeurismus steigert sich im Laufe der Fotogeschichte, begünstigt durch die Entwicklung und Vielfalt der Medienlandschaft. „Nichts interessiert die Massenmedien so sehr wie der Rummel um die bekannten Gesichter und die Kurswerte der Prominenz.“<sup>615</sup> Die Massenmedien haben sich des Gesichts bemächtigt.

---

<sup>613</sup> Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 126.

<sup>614</sup> Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 7.

<sup>615</sup> Franck 1998, S. 14.

Thomas Macho spricht deshalb von einer *facialen Gesellschaft*, die ständig neue Gesichter produziert.<sup>616</sup> Die Fotografie ist nicht nur Zeuge dieser Berühmtheiten, sondern ermöglicht deren vergrößerte Reichweite.<sup>617</sup> Umso schwieriger ist es für den Fotografen der Forderung nach authentischen Fotoporträts nachzukommen. Der Fotograf bewegt sich stets auf dem Grat zwischen Authentizität und Inszenierung, zwischen Selbst- und Fremddarstellung sowie zwischen der Darstellung des Modells und der eigenen Bildsprache. In der Tradition von Jacob Burckhardt wird das Porträt meist im Hinblick auf die Individualität des Porträtierten betrachtet. Die Beweggründe für das Anfertigen von Porträts sowie die damit verbundenen Hoffnungen – vermutlich wechselseitige Erwartungen – wurden lange nur beiläufig behandelt.<sup>618</sup>

Die wenigsten Betrachter können den Abgebildeten auf fotografischen Künstlerporträts mit Sicherheit dem zugehörigen Künstlernamen zuordnen. Gar ob es sich um einen Bildenden Künstler handelt, lässt sich meist nicht anhand des Porträts erkennen – willkommene Hilfsmittel sind Attribute, die Hinweis auf die künstlerische Tätigkeit geben. Wenn dem informierten Betrachter das Gesicht keine Identität verrät, helfen auch die auf fotografischen Künstlerporträts abgebildeten unvollendeten oder vollendeten Werke bei der Identifizierung. Doch Gewissheit in der Übereinstimmung von Künstler und Werk ist nicht möglich, da auch andere Personen häufig vor Kunstwerken dargestellt werden, so Kunsthistoriker und Galeristen, aber auch Künstler vor und mit den Werken anderer Künstler. Sogar die Darstellung von Politikern mit einem Kunstwerk besitzt eine eigene Tradition.<sup>619</sup> Fotografische Künstlerporträts sind wie alle anderen Porträts zunächst einmal also von einer nahezu vollkommenen Anonymität umgeben und der Kontext oder andere Porträts müssen zur Identifizierung des Porträtierten hinzugezogen werden.

---

<sup>616</sup> Vgl. Thomas Macho: „Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus“ In: *Ästhetik und Kommunikation* 1996, S. 26.

<sup>617</sup> Vgl. Gruber 1960, o.S. [14].

<sup>618</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 28.

<sup>619</sup> Vgl. *Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie*. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hg. von Wolfgang Ullrich. Berlin 2010.

### 4.3.2 Die Bildsprache des Fotografen

Neben dem abgebildeten Modell des Künstlerporträts erfährt zunehmend auch der Fotograf gesteigerte Bedeutung. Er ist ein autonomes Subjekt, das die Wiedergabe des Künstlers ermöglicht und damit die Möglichkeit hat dessen *Künstlerbild* durch technisch-formales und auch interaktives Handeln zu interpretieren. So wird die Wiedergabe des Abgebildeten durch die subjektive Einschätzung des Fotografen individualisiert, sodass man ebenso viele verschiedene Interpretationen wie ausführende Fotografen erhält.<sup>620</sup>

„In jedem Bilde, das ein guter Photograph von einem Menschengesicht herstellt, ist nicht nur der Abgebildete enthalten, sondern der Aufnehmende auch – dessen Vorstellung, dessen Eindruck von seinem Objekt. Das erst bringt den Teil Kunst und Bewegung in das Lichtbild, dessen es bedarf, um über die platte Abbildung hinauszukommen.“<sup>621</sup>

Der Akt des Fotografierens ist eine bestimmte Form des Dialogs, eine Zwiesprache, die von wechselseitiger Annäherung und Entfernung geprägt ist.<sup>622</sup> „[A]uf der einen Seite eine Fotografin mit einem womöglich vorher schon abgebildeten oder rasch zurechtgelegten Bild ihres Gegenübers und auf der anderen Seite ein Modell, das seinerseits über ein ziemlich genau konturiertes Selbstbild verfügte.“<sup>623</sup>

Obwohl viele Parallelen zu anderen Porträts bestehen, ist das Fotoporträt doch durch einen entscheidenden Unterschied gekennzeichnet: Während in den anderen Gattungen Porträtist und Modell nicht zwingend zur selben Zeit am selben Ort sein müssen, kann ohne diese Voraussetzung keine Fotografie entstehen. Folglich spielt die Beziehung und Interaktion zwischen Porträtfotograf und Künstlermodell immer eine wesentliche Rolle, denn es ist ein direktes Zusammenarbeiten mit gegenseitigen Abhängigkeiten und unmittelbaren Auswirkungen der Situation auf das fotografische Ergebnis. Diese Unmittelbarkeit

---

<sup>620</sup> Vgl. Ursula Zeller: „Das Bild der Wirklichkeit als das Offenbare“ In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2010, S. 10.

<sup>621</sup> Friedrich Luft: „Einleitung“ In: Eschen 1956, S. 6.

<sup>622</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 2002b, S. 9.

<sup>623</sup> Klaus Honnef: „Käthe Augenstein: die Porträts“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 30.

zwischen Moment und Ergebnis ist der Technik des Mediums geschuldet. Die Frage ist deshalb, welches der beiden Individuen das Fotoprodukt dominiert.

„Diese Beziehung zwischen Objekt und Aufnehmenden ist nämlich von entscheidender Bedeutung, auch wenn sie nur wenige Minuten währt. Sie ist mit dem Überspringen eines Funkens vergleichbar, aber auch mit einem Ringkampf. Unterliegt das Objekt, ist das Werk gelungen, ist der Fotograf das Opfer, entsteht nicht mehr als ein Dutzendfoto.“<sup>624</sup>

Das Kunstwerk eines Malers oder Bildhauers steht zumeist allein oder im Werkkomplex des jeweiligen Künstlers. Das fotografische Künstlerporträt – Produkt des Fotografen – hingegen steht häufig gleichzeitig im Kontext des Objekts, also im Zusammenhang mit dem abgebildeten Künstler, dessen Werk und Selbstverständnis. Das fotografische Künstlerporträt agiert damit auf zwei verschiedenen Ebenen. Es ist künstlerische und dienende Fotografie zugleich. Der Betrachter erlebt die fotografischen Künstlerporträts in Monografien und Ausstellungskatalogen, also als Teil des künstlerischen Werkes und meist nicht als eigenständiges fotografisches Werk. Damit wird dem abgebildeten Künstler das größere Interesse entgegengebracht:

„So ist für eine mentalitätsgeschichtliche Deutung von Porträtphotographien kaum entscheidend, was der Photograph über eine Person aussagen wollte, sondern vielmehr das, was die dargestellte Person selbst über sich mittels der Photographie ausdrücken wollte und wie diejenigen, die dieses Porträt betrachteten, darauf reagierten.“<sup>625</sup>

Es gibt eine Fülle an Aufnahmetypen und formalen Aspekten, aber meist lässt sich der individuelle Stil daran nicht eindeutig ablesen. Viele der Fotografen haben kein einheitliches, stilistisches Konzept, sondern erfüllen mehrere verschiedene Aufnahmetypen gleichzeitig. Diese These ist in ihrer Verallgemeinerung natürlich nicht ohne Einschränkungen geltend, dennoch trifft sie den Kern meiner Ergebnisse und meiner Einschätzungen der fotografischen Zuordnung mittels formaler Kriterien. Auch haben die meisten Porträtfotografen keine festen Kriterien, die Auswahl der Porträtierten ergibt sich aus bestehenden Kontakten und vorhandenen Aufträgen. „Angesichts dieser Bildnisse wird uns der Reichtum vielfältigen Lebens eines kleinen geschichtlichen Abschnitts und Ausschnitts bewußt“<sup>626</sup>. Hinzu kommt die Konkurrenz der

<sup>624</sup> Fried Maximilian: „Mensch vor der Kamera“ In: Ausst.-Kat. Köln 1951, S. 45.

<sup>625</sup> Jäger 1996, S. 21.

<sup>626</sup> J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth: „Künstlerbildnisse von Hugo Erfurth“ In: Erfurth 1960, o.S.

Amateurfotografen. Nachdem die *Carte de Visite* die Fotografie erschwinglich gemacht hatte, kann durch die technische Weiterentwicklung der Fotografie durch den Rollfilm ab 1888 auch jeder fotografieren.<sup>627</sup> Spätestens durch die Einführung der Kleinkamera löst der Laie den Berufsfotografen oft in seiner Funktion ab. Wenn auch die technische Perfektion und ästhetische Qualität damit nicht immer gegeben sind, so ist die Authentizität dieser Schnappschüsse doch meist unbestritten.<sup>628</sup> Denn während der Fotograf auf ein bestimmtes Ergebnis abzielt, geht es dem Amateur in erster Linie um das Festhalten einer bestimmten Erinnerung.

„Es gibt zweifellos eine gewisse Verwandtschaft zwischen allen Porträts eines Photographen. Denn dieser sucht zwar nach der Identität seines Modells, doch gleichzeitig ist er bemüht, sich selbst zu verwirklichen. Ein gutes Porträt spiegelt die Persönlichkeit, betont weder die Oberflächenreize noch das Bizarre.“<sup>629</sup>

Trotz der Forderung nach bildlicher Identität des Fotografen bewegt sich dieser stets im Spannungsfeld der Erwartungen der Rezipienten und den Forderungen der abgebildeten Künstler. Gleichzeitig verändert sich auch seine eigene Stellung. Von der beruflichen Profession als Atelierfotograf entwickelt er sich langsam zu einem Mitglied des öffentlichen Lebens. Für diese Entwicklung ist eine Inszenierung der eigenen Persönlichkeit unumgänglich. „Der Fotograf mußte durch Physiognomie und Kleidung auffallen und sich das Aussehen eines Künstlers geben, auch wenn sein sozialer Status eher niedrig war.“<sup>630</sup> So wird der Fotograf selbst zum Motiv des fotografischen Künstlerporträts. Die wohl bekannteste Selbstinszenierung des Fotografen findet sich bei Cecil Beaton. Er besitzt ein „unglaubliches Talent zur Selbstvermarktung“<sup>631</sup>. Er selbst tritt ebenso exzentrisch auf wie die von ihm porträtierten Persönlichkeiten. Der in meiner Betrachtung auf der Seite des Ausführenden stehende tritt damit auf die Seite der Modelle. Die nächtlich aufgenommene Fotografie

---

<sup>627</sup> Vgl. Klant 1995, S. 53.

<sup>628</sup> Vgl. Klant 1995, S. 54.

<sup>629</sup> Henri Cartier-Bresson: „Der entscheidende Augenblick“ In: Wiegand 1981, S. 275.

<sup>630</sup> Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 114.

<sup>631</sup> Roy Strong: „Beaton Portraits 1929–1968. Erinnerung an eine legendäre Ausstellung“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2005, S. 11.

*Greta Garbo in Beatons Begleitung abends in London*<sup>632</sup> zeigt den unterschiedlichen Umgang der beiden Porträtierten mit den Paparazzi. Während Garbo nicht porträtiert werden möchte, scheint Beaton den Moment in Gesellschaft der berühmten Filmdiva zu genießen und sich dem Stellenwert solcher Fotografien für sein eigenes Image bewusst zu sein.

So auch im Fall von Richard Avedon. „Früher kam nicht jeden Tag eine Berühmtheit. Da musste ich noch dafür arbeiten.“<sup>633</sup> Ein weiterer Satz ist äußerst spannend: „Im Jahr 1975 war ich an dem Punkt meiner Karriere angelangt, wo es mich nicht mehr interessierte, Porträts von mächtigen und kultivierten Leuten zu machen.“<sup>634</sup> Einerseits gibt Avedon damit indirekt zu, dass er zuvor auf Porträts von Berühmtheiten angewiesen war, ob aus finanziellen Gründen oder um sein Image wachsen zu lassen, bleibt offen. Andererseits ist zu bezweifeln, dass ihn diese Porträts tatsächlich plötzlich nicht mehr interessieren und er es stattdessen schlicht nicht mehr nötig hat sich nach den Wünschen anderer zu richten. So kann auch der unerwarteter Anruf von Charlie Chaplin wegen eines Besuchs ein Beleg für Avedons Erfolg sein – alle wollen sich von Avedon fotografieren lassen.<sup>635</sup> Laut Avedon ist das dabei entstandene berühmte Porträt<sup>636</sup> die Leistung des Porträtierten, er selbst habe nur die Aufnahme gemacht.<sup>637</sup> „Es war ein vollkommener Augenblick: Das Licht stimmte, ich war zur Stelle, und das Modell machte dem Photographen ein Geschenk ... ein Geschenk, wie man es nur einmal im Leben bekommt.“<sup>638</sup>

<sup>632</sup> Unbekannter Fotograf, *Greta Garbo in Beatons Begleitung abends in London. Die Filmdiva hat ihr Gesicht bedeckt, um sich vor einem Paparazzo zu schützen* (1951). Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2005, S. 28, Abb. 32.

<sup>633</sup> John Lahr: „Versteckspiel“ In: Avedon/Stevens 2008, S. 42. Zitiert nach einer Aussage von Richard Avedon.

<sup>634</sup> Richard Avedon: „Geliebene Hunde“ In: Ausst.-Kat. New York 2003, o.S. [6]

<sup>635</sup> Vgl. Richard Avedon: „Charlie Chaplins Flucht“ In: Avedon/Stevens 2008, S. 297. Chaplin zu fotografieren gehörte zuvor zu Avedons erklärten Zielen, jedoch erhielt er von diesem lange keine Reaktion.

<sup>636</sup> Richard Avedon, *Charlie Chaplin verlässt Amerika, New York* (1952). Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007a, S. 56.

<sup>637</sup> Vgl. Richard Avedon: „Charlie Chaplins Flucht“ In: Avedon/Stevens 2008, S. 297.

<sup>638</sup> Richard Avedon: „Charlie Chaplins Flucht“ In: Avedon/Stevens 2008, S. 297.

Der Fotograf ist ebenso an der Gestaltung des Ergebnisses beteiligt, wie das aufgenommene Modell. Doch wieviel kann eine Fotografie über das Zusammenspiel von ausführendem Fotografen und abgebildetem Künstler sagen? Welche soziale Interaktion besteht in jedem einzelnen Fall und lässt sich dies tatsächlich anhand der bloßen Fotografien ablesen? Sind nicht vielmehr die begleitenden Worte von Künstler und Fotograf sowie von Kunsthistorikern, Kritikern und Presse bestimmend für das Empfinden und die Wahrnehmung des Rezipienten im Bezug auf die Beziehung zwischen den beiden Aktionspartnern einer jeden Fotografie? Laut Benjamin und Kahmen besteht zwischen Fotograf und Modell eine stillschweigende Übereinkunft bezüglich des Repräsentationscharakters und der sich daraus ergebenden Posen und Inszenierungen.<sup>639</sup> Die Rezeption eines Künstlers kann sich demnach durch das Medium des fotografischen Künstlerporträts verändern. erinnert man sich zurück an die Bedeutung der Selbstdarstellung für das Künstlermodell, wird der „Kampf“ zwischen ausführendem Fotografen und abgebildetem Künstler deutlich. Der Berühmte möchte möglichst positiv und doch authentisch entsprechend seines Selbstbildes dargestellt werden, der Fotograf zielt auf eine gelungene, spannende und einmalige Fotografie sowie die Erfüllung seiner Bildsprache ab und der Rezipient wünscht sich die Erfüllung der Utopie eines lückenlosen Abbildes der Wirklichkeit.

## 4.4 Die Signifikanz des Freundschafts-Topos

### 4.4.1 Der Stellenwert der Freundschaft innerhalb der Bildenden Kunst

Schon innerhalb der Tradition des gemalten Porträts kommt der Freundschaft ein besonderer Stellenwert zu: „Das für den Freund bestimmte und zumal das vom Freund gemalte Bildnis zeichnet sich häufig durch besondere Intimität und Unkonventionalität aus.“<sup>640</sup> Dem Bildtypus *Freundschaftsbild* kommt

---

<sup>639</sup> Vgl. Tönnes In: Zeitschrift für Kunstpädagogik 1975, S. 90.

<sup>640</sup> Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Lacher 2010, S. 42.

insgesamt nur eine untergeordnete Rolle zu. Hingegen ist die Nennung von Beziehungen, insbesondere Freundschaften, fester Bestandteil einer jeden Künstlervita.<sup>641</sup> Solche Freundschaften dienen als Ausdruck für persönliche Sympathien aber auch künstlerische Berührungspunkte. Die Nennung der Lehrer, Kollegen, Freunde aber auch Konkurrenten ist ein wichtiger Aspekt, um den Stil und den Werdegang im künstlerischen Werk zu begreifen und anschaulich zu machen. Für Eichler ist die Freundschaft nicht nur eine notwendige Form sozialer Interaktion, sondern „anstrebenswert“.<sup>642</sup> Viele der sozialen Interaktionen sind in schriftlichen Quellen belegt. Besonders häufig taucht dabei die Freundschaft auf, aber auch andere Beziehungsdefinitionen, wie Fachgenossen oder Bekannte, sind vertreten. Wenn sich Paul Cézanne in einem Brief an Émile Bernard mit der Formulierung *Ihr alter Kamerad Paul Cézanne* verabschiedet, Henri Rousseau sich mit *lieber Freund* an Guillaume Apollinaire wendet und seinen Brief mit *Dein alter Freund* schließt, sind nur einige willkürliche Beispiele genannt.<sup>643</sup> Obwohl auf den allgemeinen Stellenwert des Freundschaftsdiskurses zwischen Bildenden Künstlern hier nicht näher eingegangen werden kann, zeigt dieser Gedankengang doch deutlich, dass die soziale Interaktion zwischen ausführendem Fotografen und abgebildetem Künstler ein im Kontext verortetes Thema ist. „Einen Freund zu porträtieren war ein Akt der Annäherung und somit praktizierte Freundschaft.“<sup>644</sup>

Der sozialen Interaktion zwischen Dichtern und Literaten wurde bereits deutlich größere Beachtung geschenkt als den Beziehungen zwischen Bildenden Künstlern und in vielerlei Hinsicht sind die gewonnenen Erkenntnisse auf die Fotografen-Künstler-Beziehung übertragbar. Der Sammelband *Prekäre Freundschaften*<sup>645</sup> schildert eindrücklich die Einteilung in Freundschaftstypen von *Seelenfreundschaft* zwischen Goethe und Eckermann, über *spannungsvoll befreundet* bei Schmitt und Jünger oder der *zwiespältigen Freundschaft*

---

<sup>641</sup> Häufig sogar wird der Beginn der wichtigsten Freundschaften in Zeittafeln wiedergegeben.

<sup>642</sup> Vgl. Eichler 1999, S. 10.

<sup>643</sup> Vgl. Westheim 1925, S. 57 und 133/134.

<sup>644</sup> Lacher In: Lacher 2010, S. 42.

<sup>645</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*, München 2011.

zwischen Adorno und Kracauer hin zum *Produzententeam* Marx und Engels.<sup>646</sup> Weiter findet sich eine offensichtliche Übertreibung: „Die Freundschaft Benjamin-Brecht ist einzigartig, weil in ihr der größte lebende deutsche Dichter mit dem bedeutendsten Kritiker der Zeit zusammentraf.“<sup>647</sup> Ein solches Beispiel zeigt eindrücklich, dass der Stellenwert einer Freundschaft nicht ausschließlich an der persönlicher Interaktion zwischen den beiden Freunden festgemacht wird, sondern an der Popularität und Relevanz eben dieser Personen. Damit wird einer Wunschvorstellung nachgekommen, nämlich dass sich die Bedeutungsträchtigkeit des Lebens berühmter Persönlichkeiten auf andere Aspekte, wie deren Beziehungen, überträgt. Eine solche *einzigartige Freundschaft* ist demnach eine Aufwertung der Bedeutung dieser beiden Geistesgrößen. Legendar ist auch die Dichterfreundschaft zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller.<sup>648</sup> Diese ist ein ehernes Sinnbild der ungebrochenen, sich stets erneuernden Tradition der künstlerischen Freundschaftskultur.<sup>649</sup> „Man könnte diese Freundschaft als Liebesgeschichte lesen“<sup>650</sup>. Hermand hingegen rollt diese Beziehung kritisch auf und zeigt Unstimmigkeiten

---

<sup>646</sup> Die Geschichten zu diesen Freundschaftsverhältnissen sind dokumentiert in brieflichen Korrespondenzen, in biografischen Selbstzeugnissen, aber auch in überlieferten Berichten Dritter, die Zeugen dieser Freundschaftsverhältnisse waren.(vgl. S. 7) Weitere bekannte Freundschaftsbekundungen finden sich in Francesco Petrarca's Briefesammlung, in den Korrespondenzen zwischen Gustave Flaubert und Iwan Turgenjew sowie Rudolf Borchardts mit Hugo von Hofmannsthal.(vgl. Beyer In: Festschrift 2004, S. 1) Eine weitere Dichterfreundschaft besteht zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal.(vgl. Joachim Seng: „... glaube meiner Wahrhaftigkeit, meiner Freundschaft, meinem Schmerz“. Die Freunde Paul Celan und Klaus Demus“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 194) Ebenso existiert ein intensiver Briefwechsel zwischen Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder – Produkte ihres intensiven Austauschs über künstlerische Idealvorstellungen und Lebensentwürfe sind Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*.(vgl. Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 16)

<sup>647</sup> Jung/Müller-Doohm 2011, S. 106. Vgl. hierzu: Hannah Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*. München 1971.

<sup>648</sup> Vgl. Schmoll 2011, S. 14.

<sup>649</sup> Vgl. Beyer In: Festschrift 2004, S. 1.

<sup>650</sup> Vgl. Jutta Heinz: „Die wahre, die tätige, produktive Freundschaft“ – die Freundschaft von Goethe und Schiller im Spiegel ihres Briefwechsels“ In: Manger/Pott 2006, S. 193.

zwischen zeitgenössischen und retrospektiven Quellen auf.<sup>651</sup> In Schillers Weimar-Zeit seien sich die beiden Autoren weder menschlich noch literarisch näher gekommen.<sup>652</sup> Nach einem ersten Treffen Ende Juli 1794 schreibt Schiller einen Brief, eine „strategische Meisterleistung sondergleichen, mit der sich Schiller durch eine geschickt inszenierte Verständnisbereitschaft bei Goethe ins rechte Licht zu setzen versuchte“<sup>653</sup> und es ergibt sich ein erster Briefwechsel. Danach schließen sie den „als Freundschaft ausgegebenen Zweckbund“<sup>654</sup>. Trotz der Verwendung von Begrifflichkeiten wie *Freundschaft* und *verehrter Freund* bleibt die Distanz spürbar,<sup>655</sup> folglich bleibt die Beziehung ein „ideologischer Zweckbund oder gar die strategische Vereinigung zweier Herrschernaturen“<sup>656</sup>. In einer Auffassung aus dem 19. Jahrhundert, wandelt sich die *größte Verschiedenheit der Gesichtspunkte* plötzlich in die *innigste Uebereinstimmung*, die sich in *vollster Wesens- und Strebensverwandtschaft* sowie *völlig neidloser Seelenhoheit* äußert.<sup>657</sup> Und Goethe selbst schreibt: „Selten ist es, daß zwei Personen, die gleichsam die Hälften voneinander ausmachen, sich nicht abstoßen, sondern sich anschließen und einander ergänzen.“<sup>658</sup> Der kurze Blick auf diese bekannte, vorbildhafte Freundschaft, zu welcher viele Quellen existierten, zeigt, wie schwer die Einschätzung einer persönlichen Beziehung ist und wie unsicher eine damit einhergehende These bleiben muss. Wenn von Freundschaft die Rede ist, darf diese folglich nie unreflektiert als unverrückbare Tatsache aufgefasst werden.

In ähnlicher Weise müssen auch die Freundschaften zwischen Bildenden Künstlern untersucht werden. Produktive Beispiele wären sicher die Freundschaft zwischen Pablo Picasso und George Braque oder die im Kontext des *Freundschaftsbildes* bereits erwähnten Beziehung zwischen Vincent van

<sup>651</sup> Vgl. Kap. „Goethe und Schiller. Eine strategisch kalkulierte Interessensgemeinschaft?“ In: Hermand 2006, S. 28-48.

<sup>652</sup> Vgl. Hermand 2006, S. 28.

<sup>653</sup> Hermand 2006, S. 30.

<sup>654</sup> Hermand 2006, S. 37.

<sup>655</sup> Vgl. Böhler In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1980, S. 40.

<sup>656</sup> Hermand 2006, S. 48.

<sup>657</sup> Hettner 1870, S. 193.

<sup>658</sup> Borchmeyer 1987, S. 495.

Gogh, Paul Gauguin und Emile Bernard. Offensichtlich scheint der Erkenntnisgewinn aus solchen Untersuchungen aber gering eingeschätzt zu werden – eher finden sich Untersuchungen zur Beziehung von Maler und Modell oder anderen Konstellationen zwischen Männern und Frauen.<sup>659</sup> Wenn auch die Fotografen-Künstler-Beziehung nicht von dem Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau dominiert wird, ist auch hier eine gewisse Konkurrenz existent. Grundsätzlich wird der Künstler meist höherwertiger eingeschätzt als der Fotograf – das Ergebnis einer fortwährenden Diskussion um den Stellenwert der Fotografie als Kunst. Hinzu kommt, dass die fotografischen Künstlerporträts nicht immer als eigenständiges Werk in Erscheinung treten, sondern häufig das Werk und die Persönlichkeit des Abgebildeten unterstreichen. Wie eingangs erwähnt, gilt das Interesse des Betrachters in erster Linie dem Abgebildeten und nur eventuell und anschließend dem ausführenden Fotografen. Ein Beispiel dafür ist auch die Aussage von Alvin Langdon Coburn: „A photographic portrait needs more collaboration between sitter and artist than a painted portrait.“<sup>660</sup>

---

<sup>659</sup> In der Liebesbeziehung steht die Karriere der Künstlerin meist hinter dem männlichen, älteren Partner zurück. (Vgl. Linda Nochlin: „Wenn Künstler Paare sind“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2008b, S. 10)

<sup>660</sup> Gernsheim/Gernsheim 1978, S. 24.

## 4.4.2 Empathie und Zwiesprache

### Stellenwert und Häufigkeit der Empathie

In ihrer kunstsoziologischen Doktorarbeit<sup>661</sup> entwickelt Gisèle Freund die These vom persönlichen Verhältnis zwischen Fotograf und fotografierte Person als Basis einer qualitativen Fotografie, idealerweise mit möglichst geringen ökonomischen Interessen.<sup>662</sup> In anderen Quellen zum fotografischen Künstlerporträt findet sich die empathische Beziehung ebenso. „Künstlerporträts sind häufig humorvoll und gekennzeichnet von einer ungewöhnlichen Vertrautheit zwischen Fotograf und Modell“<sup>663</sup>. „Als Aufnahmen von Künstlerfreunden oder – wie bei den bildjournalistischen Aufnahmen – von ‚berühmten‘ Persönlichkeiten entstanden sie meist in großer Nähe zwischen dem Fotografen und dem Fotografierten.“<sup>664</sup> Die kunsttheoretische Idee von der Ähnlichkeit zwischen dem Akt des Porträtierens und der Freundschaft zwischen zwei Menschen, erfährt in diesem Kontext neue Relevanz.<sup>665</sup> Auch wird es bezeichnet als „privilegierte[s] Genre, das sich auf einem Gefühl der Verbundenheit begründete“<sup>666</sup> und Künstler und Fotograf „sollten enge Freunde werden: je näher ich herankomme, desto besser werden die Fotos.“<sup>667</sup>

<sup>661</sup> Diese Schrift wurde in Frankfurt als Dissertation bei Karl Mannheim begonnen, 1936 schließlich als Doktorarbeit an der Sorbonne angenommen und unter dem Titel *La Photographie en France au XIX<sup>e</sup> Siècle* im Verlag der Buchhändlerin Adrienne Monnier veröffentlicht. 1947 folgt die spanische Ausgabe und 1968 die deutsche Ausgabe, erstmals unter dem Titel *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, ab 1976 *Fotografie und Gesellschaft*. Die Dissertation von Freund ist die erste wissenschaftliche Arbeit zur Entwicklung der Porträtfotografie in Frankreich. (vgl. Hans Joachim Neyer: „Gisèle Freund - Pariser Fotografin, in Schöneberg geboren“ In: Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 26)

<sup>662</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 22.

<sup>663</sup> Kay Heymer: „Porträts“ In: Ausst.-Kat. Moskau 2011, S. 193.

<sup>664</sup> Barbara Alms: „Künstlerportraits. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 126.

<sup>665</sup> Vgl. Wittmann 2004, S. 46. Wittmann führt hier einen Brief von Eugène Manet an seine Frau Berthe Morisot von 1882 an, der belegt, dass das wechselseitige Porträtieren die Freundschaft zwischen Maler und Modell bezeugt und Intimität herstellt.

<sup>666</sup> Pierre Vaisse: „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 505.

<sup>667</sup> Klant 1995, S. 210. Zitiert nach: *Harry Shunk. Projects: Pier 18*. Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nizza. Nizza 1993. Übersetzt von Michael Klant.

„Häufig setzt es ein Vertrauensverhältnis zwischen Künstler und Fotograf voraus, wenn im Atelier fotografiert werden kann. Viele der im Archiv vertretenen Fotografen dürfen für sich in Anspruch nehmen, den Künstlern und Künstlerinnen freundschaftlich verbunden zu sein, und es sind gerade diese persönlichen Beziehungen – Ute Klophaus zu Joseph Beuys, Manfred Leve zu Sigmar Polke, Willi Kemp zu Carl Buchheimer, Benjamin Katz zu Georg Baselitz, etc. –, die derartige Aufnahmen erst ermöglichen.“<sup>668</sup>

Die angeführten Zitate belegen, dass das Thema um Vertrauen und *Empathie* von Grund auf ein Bestandteil der Fotografie ist. „In unserem Beruf hängt alles von der Beziehung ab, die man zwischen sich selbst und jenen Menschen herstellt, die man photographiert. Ein falsches Wort – und alles ist verdorben.“<sup>669</sup> Demnach kann ein fotografisches Künstlerporträt nicht ohne eine wie immer auch geartete Zwiesprache zwischen Fotograf und Porträtiertem entstehen.<sup>670</sup> Das Fotoporträt in seiner Vielschichtigkeit zeugt also gleichzeitig von den unterschiedlichen Auseinandersetzungen zwischen Fotograf und Porträtiertem. Die entscheidende Frage dabei ist jedoch, ob die Beziehung anhand der fotografischen Produkte abgelesen werden kann.

Bereits eine antike Legende belegt die „Beobachtung, daß sich im Portrait eine seelische Beziehung zwischen Künstler und Modell widerspiegelt“<sup>671</sup>. Denn auf dem Porträt ist der Erschaffer zwar nicht zu sehen, „aber auf den Zügen des Modells liegt noch der Abglanz seiner Ausstrahlung, und in der Haltung des Modells spüren wir eine Reaktion, die ursprünglich ihm gegolten hat“<sup>672</sup>. Diese Auffassung findet sich auch bei anderen Fotografen, so bei Herbert List: „Beim Portrait ist die Seele des Portraitierten zu erfassen, wie sie sich in seiner äußeren Erscheinung realisiert. Von einem Menschen, zu dem der Photograph keinerlei Beziehung hat, wird er kaum ein wahres Abbild schaffen könne.“<sup>673</sup> Besonders auffällig ist die Häufung der Nennungen im Kontext des

---

<sup>668</sup> Kay Heymer: „Faszinierende Dokumente“ In: Ausst.-Kat. Moskau 2011, S. 19.

<sup>669</sup> Henri Cartier-Bresson: „Der entscheidende Augenblick“ In: Wiegand 1981, S. 271/272.

<sup>670</sup> Vgl. Dieter Vorsteher: „Vorwort“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2005, S. 8.

<sup>671</sup> Wilfried Wiegand: „Portraits. Begegnungen in der Welt der Kreativen“ In: Ausst.-Kat. München 2000, S. 189.

<sup>672</sup> Wilfried Wiegand: „Portraits. Begegnungen in der Welt der Kreativen“ In: Ausst.-Kat. München 2000, S. 189.

<sup>673</sup> Herbert List In: Ausst.-Kat. München 2000, S. 188.

photografischen Künstlerporträts. „Spielt für Sie als Fotograf die Nähe zu Künstlern und deren Werke eine Rolle? Eine große sogar!“<sup>674</sup> Auch insgesamt ist das private Verhältnis oder zumindest die persönliche Ebene zwischen beiden Parteien in der Künstlerfotografie auffällig. An verschiedenen Punkten in der Forschungslage und besonders in der Auseinandersetzung mit vielen Fotografen taucht der Topos der Freundschaft als wesentlicher, bisher in seiner Gesamtheit unberücksichtigter Faktor auf. Aufgrund der sprachlichen Varianz kann keine eindeutige Grenze zu anderen Ausformungen der sozialen Interaktion gezogen werden. Sowohl die reale Beziehung zwischen beiden ist damit gemeint als auch der *Topos der Freundschaft*, wie er als Instrument eingesetzt wird. Allein aufgrund der Häufigkeit des sprachlichen Aufkommens muss der Topos als sprachlich fundiertes Beurteilungskriterium für das fotografische Künstlerporträt betrachtet werden. Aber eben dieses Nebeneinander oder die Überschneidungen der Beziehungsformen verspricht ein spannendes Entschlüsseln dieser. Vermutlich müssen vielfach faktische Übersetzungen mit anderen Beziehungs-Bezeichnungen für die Freundschaft gefunden werden oder aber die offensichtliche Freundschaft wird nicht benannt.

### **Zwischen Definition und Bedeutungsspielraum**

Nickolas Muray spricht in einem Brief gegenüber Frida Kahlo von *echter Freundschaft*:

„Was die geringe Zahl meiner echten Freunde anbelangt, halte ich garantiert eine Art einsamen Rekord in den USA – in Ungarn nennen wir das ‚Busenfreunde‘, was ganz wörtlich gemeint ist und bedeutet, daß ein Junge oder ein Mädchen, das man einmal an den ‚Busen‘ gedrückt hat, dort auf einen Stamplatz rechnen kann, solange sich jemand nicht wie ein echtes Schwein benimmt.“<sup>675</sup>

Beispielsweise in Fall von Bert Van Borks Besuch bei Jacques Lipchitz wird der Fotograf vom Künstler beim ersten Treffen aber mit „Guten Morgen, mein Freund“ begrüßt und anschließend nimmt der Künstler dem Fotografen mit Scherzen und Plaudern die Befangenheit.<sup>676</sup> Der Begriff *Freund* wird hier als

---

<sup>674</sup> Heinz-Norbert Jocks: „Benjamin Katz. Das Auge des Chronisten am Tatort“ In: Kunstforum International 1999, S. 320. Frage von Heinz-Norbert Jocks, Antwort von Katz.

<sup>675</sup> Grimberg 2004, S. 36. Zitiert nach: Brief Nickolas Muray an Frida Kahlo, 06.04.1940.

<sup>676</sup> Vgl. Bert Van Bork: „Jacques Lipchitz“ In: Ausst.-Kat. Leipzig 2000, S. 8.

Floskel – maximal als angestrebte Zieloffenbarung – verwendet, darf aber nicht im Sinne einer existierenden Freundschaft gewertet werden. Demnach müsste der *Topos der Freundschaft* stets hinterfragt werden. In den seltensten Fällen aber geht die Reflexion so weit. Entsprechend kann die soziale Interaktion von den Rezipienten unterschiedlich ausgelegt werden, ebenso können Künstler und Fotograf die Information bereits durch die Wahl eines Begriffs ausbauen und anreichern. Eine Aussage Nicola Persheids, als er sich in finanziellen Schwierigkeiten befindet, verdeutlicht die verschiedenartige Auslegung von Beziehungen und den häufig geringen Wert der den sozialen Interaktionen zugewiesenen Begriffe: „Ich habe soviele Beziehungen, aber glauben Sie, dass auch nur ein Mensch bereit wäre, mir zu helfen? Je mehr einer hat, desto weniger ist er zum Geben bereit.“<sup>677</sup> Schon durch die Benennung mehrerer Freunde kann das Ideal Kracauers zwischen Fotografen und Künstlern nicht mehr erreicht werden, weiter gilt es sich an die Nähe zwischen *Freund* und *Fachgenosse* zu erinnern. Dies sind aus meiner Sicht Belege dafür, dass der Stellenwert der Freundschaft im Hinblick auf die Interaktion zwischen Fotografen und Künstlern relativiert werden muss. Es geht nicht um größtmögliche Nähe, sondern der Begriff ist Ausdruck *besonderer Bekanntschaft* oder *tiefer Kameradschaft*. Der *Topos der Freundschaft* ist damit stärker noch eine Konstruktion und die Freundschaft muss häufig als Aufwertung einer gewöhnlichen, empathischen Beziehung begriffen werden. Ähnlich wie Stilelemente und Fototechniken dient er als Beurteilungskriterium für fotografische Künstlerporträts und muss im zeitgeschichtlichen und biografischen Kontext gelesen werden.

Die Zusammenarbeit zwischen Fotografen und Bildenden Künstlern ist also von verschiedenen Formen der sozialen Interaktion begleitet oder gar begründet. Diese unterscheiden sich in bestehende Beziehungen vor der fotografischen Porträtsitzung, sich während der Porträtsitzung entwickelnde Beziehungen und manchmal sogar im Anschluss herausgebildeten Formen der Interaktion. Darunter finden sich alle bereits besprochenen Formen der sozialen Interaktion, die Liebe und Verwandtschaft ebenso wie die Freundschaft,

---

<sup>677</sup> Ausst.-Kat. Hamburg 1980, S. 17/18. Zitiert nach einem Brief von Nicola Perscheid an Rudolf Stickelmann am 28.10.1928.

die Fachgenossenschaft und die Bekanntschaft. Wie kommt es innerhalb der sozialen Interaktionen des fotografischen Künstlerporträts aber dazu, dass hauptsächlich die *Freundschaft* genannt wird? Verschiedene Beziehungsverhältnisse sind meist nicht parallel voneinander möglich. Wenn also von Freundschaft gesprochen wird, so kann diese eventuell nicht erreicht werden, da beispielsweise wegen einer Bekanntschaft keine wahre Freundschaft empfunden werden kann.<sup>678</sup> Im Gegensatz zu den anderen Berufsgruppen ist der Bildende Künstler aber enger mit dem Fotografen verbunden. „Warum interessiert sich ein Fotograf für einen Künstler? Vielleicht, weil es sich ihm ein wenig nahe fühlt, eventuell, weil er sich für dessen Kunst interessiert, vor allem aber, weil prominente Motive den Wert jedes Bildes in die Höhe treiben.“<sup>679</sup> „Durch sie [Freiheit] wurde das Künstlerporträt, wenn schon nicht zum bevorzugten Feld neuer ästhetischer Versuche, so zumindest zu einem Genre, in dem die zuvor in der Malerei gemachten Experimente ihre fotografische Umsetzung fanden.“<sup>680</sup>

### 4.4.3 Ein Instrument für das fotografische Künstlerporträt?

Zudem nimmt das fotografische Künstlerporträt innerhalb des starken Interesses am Fotoporträt eine besondere Rolle ein: durch die Situation ‚inter pares‘, also der Zusammenarbeit unter Freunden oder Kollegen.<sup>681</sup> Natürlich besteht in der Definition ein Unterschied zwischen *Kollege* und *Freund*. Doch sprachlich spiegelt sich die Möglichkeit zweier unterschiedlicher Beziehungsformen kaum wider. Die *Fachgenossenschaft* wird nur selten erwähnt. Der Begriff *Kollege* findet am ehesten Anwendung zwischen zwei Fotografen, also wenn ein Fotograf einen *Fachgenossen* porträtiert. Auffällig hingegen ist die Bezeichnung *Freund*. Grund ist vermutlich die Unmittelbarkeit der

---

<sup>678</sup> Vgl. Witte 1990, S. 23.

<sup>679</sup> Ausst.-Kat. Göttingen 2008, S. 170.

<sup>680</sup> Pierre Vaisse: „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 508.

<sup>681</sup> Vgl. Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 126.

Zusammenarbeit des Fotografens mit seinem Modell. Diese lässt sich im Fotoporträt jedoch nur schwer ablesen und so wird ein Beurteilungskriterium zur Rechtfertigung und Aufwertung gesucht. Die *Freundschaft* ist dafür ein geeignetes Mittel, denn sie suggeriert Nähe, Vertrauen und *Empathie*. Sobald eine persönliche Beziehung vorhanden ist, kann die Unmittelbarkeit der Aufnahme also kaum negativ für das künstlerische Produkt sein.

Aufgrund der Häufigkeit des Topos ist aber zu vermuten, dass die Erwähnung der Freundschaft meist kein Spiegelbild der Realität sondern ein bewusst oder unbewusst eingesetztes Instrument ist. „Die meisten Portraitfotografen, bilde ich mir ein, lassen ihren Charme spielen. Man will von der Person vor der Kamera ja etwas haben, auch und gerade, wenn sie schlecht aufgelegt oder unter Zeitdruck ist.“<sup>682</sup> Die *Freundschaft* wird damit klar als Instrument eingesetzt in einer Zusammenarbeit, die ebenfalls vorausschauend geplant ist. Diese Stereotype zieht sich mit einer gewissen Ähnlichkeit durch die Fotografen-Künstler-Beziehungen, hierzu ein treffendes Zitat: Mit Gerhard Richter trifft Anton Corbijn auf ein Gegenüber, „das sein ganzes Berufsleben lang darüber reflektiert hat, wie Fotografie etwas oder jemanden repräsentiert. Mehr noch: er trifft auf einen Künstler, dessen Arbeit einen überlebensgroßen autobiographischen Anteil aufweist, der ohne Fotografie nicht denkbar wäre.“<sup>683</sup> Richter weiß um die Wirkkraft der Fotoporträts und möchte die Gestalt mitbestimmen:

„Der Abzubildende gestattet der Kamera etwas Nähe, versucht aber, wie jeder Mensch, der portraitiert wird, einen Rest von Geheimnis zu bewahren. Der Fotograf bemüht sich wiederum, dieses Recht auf Intimität zu respektieren, und doch will er so weit als möglich vordringen in das Geheimnis. Beide kennen die paradoxe Grundkonstellation, und ein jeder muss daher dem anderen unausgesprochen vertrauen, dass gewisse Regeln nicht verletzt werden.“<sup>684</sup>

Der Fotografie wird häufig die Fähigkeit zugesprochen, dass sie die Wahrheit objektiv aufdecken kann: „So now you will know me as I am and not as I would have tried to hide myself from you.“<sup>685</sup> Auch in der Definition der Freundschaft spielt Authentizität eine wesentliche Rolle. „In der Gegenwart eines Freundes

---

<sup>682</sup> Francis Hodgson: „Anton Corbijn“ In: Ausst.-Kat. München 2011, o.S. [3]

<sup>683</sup> Francis Hodgson: „Anton Corbijn“ In: Ausst.-Kat. München 2011, o.S. [4]

<sup>684</sup> Francis Hodgson: „Anton Corbijn“ In: Ausst.-Kat. München 2011, o.S. [4]

<sup>685</sup> Muray 1978, o.S. Claude Monet, 1926. Ausspruch vermutlich gegenüber Nickolas Muray.

kann man so sein, wie man ist, und man weiss zugleich, dass man sicher ist.“<sup>686</sup> Demnach suggeriert die Nennung von Freundschaft Authentizität, während die Inszenierung Teil der Atelierfotografie ist. Besonders in der Fotopraxis des Schnappschusses, welche weniger stark von formalen Kriterien bestimmt ist, wächst der Wunsch nach einer authentischen Aufnahme und die Freundschaft kann als Legitimation für dieses Ziel verstanden werden. Viele Fotografen streben nach der Erfüllung dieser Utopie. Daher lehnen sie es ab Menschen zu fotografieren, mit denen sie sich nicht zumindest eine Zeitlang unterhalten haben und für die sie ein Gespür aufbauen konnten, um eine *wahre Persönlichkeitswiedergabe* anstreben zu können.<sup>687</sup>

„Hier nun müssen wir ein Paradoxon auflösen. Denn wenn es zutrifft, daß die großartigsten Porträts dann entstehen, wenn eine herzliche Beziehung zum Modell geradezu instinktiv entsteht, und zwar dank der Persönlichkeit des Fotografen – wie kann er dann wahrhaftig bleiben, nüchtern beobachten, ja rücksichtslos sogar? Vielleicht liegt hier letzten Endes gar kein Konflikt. Leidenschaft ist blind, Liebe aber nicht. Was man infolgedessen von dem Fotografen verlangen muß, der die Großen und Mächtigen fotografiert, ist weder Mitleid noch blinde Bewunderung, sondern eine subtile Ausgewogenheit zwischen mitfühlendem und kühl prüfendem Blick.“<sup>688</sup>

## 4.5 Das fotografische Bild der Freundschaft

### 4.5.1 Das fotografische Freundschaftsbild

Im Medium der Fotografie existieren unzählige Doppelporträts. Neben dem Feld der privaten Fotografie sind viele berühmte Persönlichkeiten wie Politiker, Schauspieler oder Künstler zu zweit ins Bild genommen und sowohl repräsentative Porträts als auch zufällige Zusammenkünfte finden sich darunter. Verschiedene Formen sozialer Interaktion können dabei Thema des Porträts sein, so *Ehe-* und *Geschwisterbildnisse* oder auch *Freundschaftsbilder*. Da in dieser Arbeit jedoch nach der Beziehung zwischen Künstlermodell und

<sup>686</sup> Soheila Najand: „Freundschaft und Gesellschaft. Eine Überlegung“ In: *Castrum Peregrini* 2007, S. 11.

<sup>687</sup> Vgl. Hans Pensel: „Der Mensch im Umbruch“ In: *Deutscher Foto-Almanach* 1954, S. 54.

<sup>688</sup> Maddow 1979, S. 250.

ausführendem Fotografen gefragt wird, können die Freundschaftsbekundungen im Doppelporträt nur am Rande gestreift werden. Ebenso wie die *Freundschaft* ein vielbesprochenes soziologisches Thema ist, ist das *Freundschaftsbild* als Bildtypus der Romantik mehrfach untersucht, das *Freundschaftsbild* in der Fotografie jedoch wurde bisher kaum berücksichtigt.<sup>689</sup> Wenn dieses Desiderat hier auch nicht geschlossen werden kann, sollen die zentralen Aspekte und Ziele einer solchen Untersuchung anhand repräsentativer Beispiele des fotografischen Künstlerporträts kurz skizziert werden.



Abb. 16: Carl Ferdinand Stelzner, *Anna Henriette Stelzner, geb. Reiners, mit ihrer Freundin Frau von Braunschweig, geb. Henrici* (Hamburg, um 1849).

In der Fotografie wird das *sentimentale Freundschaftsbild* häufig für die Darstellung von Freundinnen verwendet und die freundschaftlichen Gefühle werden durch leichtes Berühren oder Anschmiegen sowie einen verträumten Blick ausgedrückt.<sup>690</sup> Besonders viel Gefühl bringt eine Daguerreotypie (Abb. 16) aus dem Hamburger Atelier Stelzner zum Ausdruck. „Der körperliche Kontakt als Zeichen besonderer Bindung ist dort sichtbar, wo familiäre Bindungen oder freundschaftliche Verhältnisse dokumentiert werden sollten.“<sup>691</sup> Männliche Freundschaftsbilder hingegen scheinen vom Inne-

---

<sup>689</sup> Es existiert lediglich eine Untersuchung über das private Freundschaftsbild: Nora Mathys: *Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950*, Diss. Baden 2013.

<sup>690</sup> Vgl. Peters 1979, S. 64.

<sup>691</sup> Jäger 1996, S. 172/73.

halten mehrerer Personen während Handlungserzählungen für ein *lebendes Bild* bestimmt zu sein.<sup>692</sup> Es finden sich aber auch einzelne Beispiele, die die Idee des romantischen *Freundschaftsbildes* aufgreifen. So ist beispielsweise in einem Porträt von *Vier Berliner Daguerreotypisten*<sup>693</sup> aus dem Bestand der Landesbildstelle Berlin „der Gruppenzusammenhang durch die einheitlich nach rechts gewandten Blicke gegeben“<sup>694</sup>. Deutlicher noch kommt die Freundschaft zwischen den Dargestellten in *Künstlervorlagen* (Abb. 17) zum Ausdruck. Deutlich adaptieren die Freude hier die Darstellungsform des *Freundschaftsbildes* aus der Romantik, wie sie sich immer wieder in fotografischen Porträts von zwei oder mehr Personen



Abb. 17: Johann Victor Krämer, *Künstlervorlagen* (um 1900).

finden lässt. Die Freundschaft wird durch die gemeinsame Kopfhaltung und Blickrichtung zum Ausdruck gebracht. In einer solch konzentrierten Form scheint das *Freundschaftsbild* in der Fotografie nur selten vorzukommen. Meist kippt das Porträt in Richtung einer inszenierten Selbstdarstellung. Oder aber es findet sich das *fotografische Freundschaftsbild* in der für das Medium Fotografie typischen Gestalt des Schnappschusses. Auch wenn in diesen die

<sup>692</sup> Vgl. Peters 1979, S. 64.

<sup>693</sup> Atelier Graff, *Vier Berliner Daguerreotypisten* (1844), Daguerreotypie. Abb. in: Peters 1979, S. 66, Abb. 56.

<sup>694</sup> Peters 1979, S. 64.

Berührung oder dieselbe Blickrichtung der Freunde fehlt, kann durch die Natürlichkeit im Miteinander und durch die Ungezwungenheit die Bindung zum Ausdruck gebracht werden. Da es ein Schnappschuss ist, muss es sich um eine zufällige Übereinstimmung handeln, welche die Ehrlichkeit des *empfindsamen Freundschaftsbildes* unterstreicht. Die Authentizität eines solchen fotografischen Schnappschusses stützt die Idee der Freundschaft als zweckloses Miteinander auf eindruckliche Weise. Obgleich die formale Anordnung gegen die Definition als *Freundschaftsbild* im Sinne von Klaus Lankheit sprechen, spreche ich dieser Fotografie den Charakter eines *Freundschaftsbildes* zu. Durch die sich von der Malerei unterscheidenden Kriterien müsste eine Typologie und vermutlich in Teilen eine Neudefinition für das *fotografische Freundesbildnis* erfolgen. Definitiv wünschenswert wäre aufgrund der in diesem Kontext gewonnenen Erkenntnisse eine ausführliche Betrachtung des fotografischen Freundschaftsbildes. Das Zusammentragen dieser vielfach vorkommenden Darstellungsform kann im Rahmen dieser Dissertation jedoch nicht geleistet werden, soll aber zumindest deutlich als unmittelbar an die Frage dieser Arbeit angrenzendes Desiderat gekennzeichnet werden. Der fotografische Schnappschuss wird auch im *fotografischen Freundesbildnis* einen zentralen Wandel einleiten. Eben im Festhalten solcher spontanen, authentischen Momente liegt eine wesentliche Stärke der Fotografie. Weder formale noch allgemeingültige Kriterien werden verwendet und trotzdem wird eine besonders innige Ebene sichtbar.

### 4.5.2 Das fotografische Freundesbildnis im Kontext

„Andere Porträts, entstanden als Zeugnisse einer Künstlerfreundschaft, verblieben zunächst im Besitz des Malers bzw. des dargestellten Bildhauers und werden anfänglich in deren Wohn- oder Arbeitsräumen zu sehen gewesen sein.“<sup>695</sup> Kirchner widmet sich seit den frühen 1920ern mit zunehmender Intensität dem Porträtieren von Kollegen, die Arbeits- und Freundschaftsbeziehungen spielen darin unweigerlich eine Rolle, insgesamt ist Kirchner in der Wahl seiner Modelle aber nicht wählerisch und es gibt kaum Kollegen, die

---

<sup>695</sup> Kanzenbach 2007, S. 18.

Kirchner in Davos besucht haben, aber nicht von ihm porträtiert wurden, sogar Personen, über die er sich abfällig äußerte.<sup>696</sup> Nicht jedes Künstlerbild oder auch fotografische Künstlerporträt lässt sich entsprechend als *Freundesbildnis* identifizieren. Es kann also meist nicht verbindlich von *Freundesbildnissen* gesprochen werden, sondern lediglich von *Kollegen-* oder *Bekanntenporträts*.

Da das gemalte *Freundesbildnis* ausdrücklich für den privaten Gebrauch entsteht, bleibt es trotz der gelegentlichen Ausstellung in den Salons ein intimes Format. Das Fotoporträt hingegen ist grundsätzlich auf Vervielfältigung und Reichweite angelegt. Wenn man konsequent von der Funktion des *Freundesbildnisses* für den privaten Gebrauch ausgehen würde, ließe sich vermutlich kaum ein fotografisches *Freundesbildnis* definieren. Dies offenbart, dass die Definition des *Freundesbildnisses* an die besonderen Begebenheiten und den Kontext des Fotoporträts angepasst werden muss und dieser fotografische Bildtypus eine eigenständige Bildsprache und Dynamik entwickelt.

Schon Lankheit führt aus, dass es keine einheitliche Bildsprache der Freundschaft gibt. Schwerer noch ist es eine einheitliche Bildtradition für das fotografische *Freundesbildnis* festzustellen – einen solchen Bildtypus gibt es nicht. Das heißt aber nicht, dass nicht wichtige Tendenzen auszumachen sind. Diese sind jedoch nicht als formaler Bildtypus zu erkennen, sondern müssen im porträt- und fotogeschichtlichen Kontext gesucht werden und die Begrifflichkeiten zur sozialen Interaktion einbeziehen. Vielleicht kann es gar nicht Ziel von *Freundschaftsbildern* und *Freundesbildnissen* sein eine statische Bildgattung zu definieren, sondern wie im Beispiel von Overbeck und Pforr kann ein auf sozialen Interaktionen beruhendes Porträt immer nur das „persönliche Manifeste einer ungewöhnlichen Freundschaft“<sup>697</sup> sein. Das *Freundesbildnis* ist

<sup>696</sup> Vgl. Samuel Vitali: „Das Bild des Künstlers. Selbstporträts und Freundschaftsbildnisse bei Kirchner und seinem Kreis in den zwanziger Jahren“ In: Ausst.-Kat. Zürich 2007, S. 68. Beispielsweise wurde Hans R. Schiess im Tagebuch mit unfreundlichen Worten bedacht, aber dennoch zweimal porträtiert. Tatsächlich freundschaftlichen Verkehr hatte Kirchner hingegen mit Philipp Bauknecht, Jan Wiegers, Hermann Scherer und Albert Müller. (vgl. Samuel Vitali: „Das Bild des Künstlers. Selbstporträts und Freundschaftsbildnisse bei Kirchner und seinem Kreis in den zwanziger Jahren“ In: Ausst.-Kat. Zürich 2007, S. 68-70)

<sup>697</sup> Frank Büttner: „Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland“ In: Ausst.-Kat. München 2002a, S. 32.

demnach keine Bildgattung, sondern ein Attribut – im Verständnis von Lankheit ist es vielmehr ein *Sinnbild*<sup>698</sup> für die Freundschaft und Hermann Deckert versteht das Porträt als *Bedeutungskategorie*<sup>699</sup>. Unauflöslich sind in einer solchen Darstellung neben Gegenstand und Qualität auch die beabsichtigte Bedeutung enthalten.<sup>700</sup> Auch das *fotografische Freundesbildnis* kann als *Bedeutungskategorie* begriffen werden.

Festzustellen ist für die Fotografie ein anderer Umgang mit der Bildgattung *Freundesbildnis* als in der Malerei. Dies ist zu einem Großteil den Rahmenbedingungen des Mediums Fotografie geschuldet. Vervielfältigung und Reichweite ermöglichen und fördern eine andere Öffentlichkeit als für das eigentliche *Freundesbildnis*, welches für die Zwiesprache angelegt ist. Auch in der Bildfunktion gibt es deutliche Unterschiede zwischen *Freundesbildnis* und fotografischem Künstlerporträt. Während das *Freundesbildnis* Ausdruck persönlicher Interaktionen ist und als Sammelobjekt dem Zwiegespräch mit dem abwesenden Freund dient, dient das fotografische Künstlerporträt viel allgemeiner dem öffentlichen Interesse am Abbild des Künstlers, der Verdeutlichung von dessen Person und Werk sowie an der Herausbildung dessen Künstlerbildes. Gleichzeitig ist das Streben nach Authentizität besonders ausgeprägt. Im Künstlerporträt ist es aber kaum möglich Freundschaft eindeutig zum Ausdruck zu bringen. Meiner These nach wird eben deshalb der *Topos der Freundschaft* als Instrument beigefügt und nimmt einen größeren Stellenwert in der Porträtfotografie Bildender Künstler ein.

---

<sup>698</sup> Lankheit 1952, S. 8.

<sup>699</sup> Hermann Deckert: „Zum Begriff des Porträts“ In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1929, S. 261/62.

<sup>700</sup> Vgl. Hermann Deckert: „Zum Begriff des Porträts“ In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1929, S. 262.

# 5 FREUNDSCHAFT IM FOTOGRAFISCHEN KÜNSTLERPORTRÄT

## 5.1 STEREOTYP – Das Kundenporträt aus dem Fotoatelier

### 5.1.1 Die Fotoporträts von Nadar

#### Das Aufbrechen einer standesgemäßen Bildpräsenz

Die Fotografie *Édouard Manet* (Abb. 18) von 1865 zeigt einen jungen Mann. Unerwartet sitzt dieser rittlings auf dem Stuhl und legt eine Hand vor sich auf die samtbezogene Rückenlehne. Die andere Hand ist bestimmt und herausfordernd auf dem Oberschenkel aufgestützt. Zudem hat der Porträtierte seinen Blick dem Fotografen zugewendet und sieht den Rezipienten herausfordernd an. Der traditionelle Darstellungskanon eines Porträts aus der frühen Phase der Atelierfotografie ist durch die eingenommene Haltung gebrochen, die Pose erinnert an gemalte Herrscherdarstellungen zu Pferde



Abb. 18: Nadar, *Édouard Manet* (um 1870).

oder kann sogar im Kontext von nur unter der Ladentheke verkauften pornografischen Darstellungen gelesen werden. Tatsächlich aber zeigt dieses für den Zeitgenossen sicher ungewöhnliche und markante Porträt einen Bildenden Künstler, jedoch ohne bildimmanente Hinweise.



Abb. 19: Nadar, *Manet* (um 1865).

Der Urheber dieser Fotoporträts ist der französische Fotograf Nadar (1820–1910). Aufgrund einer ausdauernden Arbeitsweise existieren viele seiner Porträts in mehreren Varianten, wie auch die hier besprochene Fotografie. Auf der in der Rezeption häufig publizierten Aufnahme – unten links auf dem Glasnegativ (Abb. 19) – blickt der porträtierte Künstler Edouard Manet im Dreiviertelprofil zum Bildrand. „Wir wissen, daß Nadar sich gern Zeit ließ und so lange mit seinem Modell plauderte, bis er die richtige Haltung gefunden hatte – den Gesichtsausdruck, in dem sich der jeweilige Charakter offen-

barte.“<sup>701</sup> Welche Aufnahme von Manet oder Nadar favorisiert wurde, lässt sich leider nicht rekonstruieren, in der zeitgenössischen Rezeption findet sich jedoch in erster Linie eine beschnittene Ausführung dieser Aufnahme, in welcher der Porträtierte im Dreiviertelprofil zum linken Bildrand blickt. Die Aufnahmen dieser Serie können als *Freundesbildnisse* identifiziert werden, denn die ungewöhnliche Darstellungsform spricht gegen eine unpersönliche, gewöhnliche Porträtsitzung als ausschließlicher Porträtauftrag einer wahllosen Person an ein beliebiges Fotoatelier. Die Situation vermittelt eine spielerische

<sup>701</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 46.

und experimentierfreudige Atmosphäre. Bereits dieses erste Beispiel in der von mir entwickelten Systematik verdeutlicht grundlegende Schwierigkeiten im Umgang mit dem Attribut *Freundesbildnis* für ein fotografisches Künstlerporträt. Dass eine Sitzung beim Fotografen meist mehrere bis viele Aufnahmen zur Folge hat, ist ein weiteres nicht unwesentliches Kriterium für die Schwierigkeit in der Definition des *fotografischen Freundesbildnisses*. Aus dem *Freundschaftsbild* sind das Vermeiden des Blickkontaktes zwischen den beiden porträtierten Freunden oder der unbestimmte Blick aus dem



Abb. 20: Nadar, Édouard Manet (um 1870).

Bildraum heraus bekannt. Das *Freundesbildnis* hingegen fordert den Blickkontakt als Aufforderung zur Zwiesprache zwischen Modell und rezipierendem Freund. Würde man auf einer rein formalen Ebene argumentieren, wäre lediglich das Fotoporträt mit frontaler Blickrichtung (Abb. 18) als *Freundesbildnis* zu werten. Da die Aufnahmen aber in einer Sitzung entstanden sind, weder verschiedene Verwendungsabsichten explizit festgehalten sind noch das Gleichbleiben der Bildkomposition die Vermutung zu einer Veränderung der Intentionen nahelegt, ist es aus inhaltlicher Sicht widersinnig nur eines der Porträts als *Freundesbildnis* zu bezeichnen. Für die Definition der Aufnahmen als *Freundesbildnis* spricht in erster Linie das experimentelle Ergebnis aus der Zusammenarbeit während der Porträtsitzung. Nadar zeigt den Bildenden Künstler Manet, aber eben auch das Ergebnis einer Porträtsitzung mit seinem Freund. Ein solches Fotoporträt ist für die Frühzeit der Porträtfotografie ungewöhnlich und einen „unbekannten“, ausschließlich für das Ergebnis zahlenden Kunden hätte Nadar sicher nicht in dieser Weise porträtieren können. Wie im Weiteren noch zu zeigen sein wird, sind die Anforderungen an den Fotografen

und die Vorstellungen der Kunden in dieser Zeit eng gefasst. Entsprechend würden die meisten Kunden ein anderes, ein standesgemäßes Porträt erwarten. Besonders im Vergleich mit einer weiteren Porträtaufnahme Manets (Abb. 20), die Nadar gemacht hat, wird die Ausdruckskraft des *Freundesbildnisses* deutlich. Als stehende Halbfigur hat Manet eine Hand in die Hosentasche gesteckt und die andere Hand fasst die Lehne eines neben ihm stehenden Stuhles. Es ist eine ungezwungene Aufnahme, die aber im Rahmen der formalen Bestimmungen eines zeitgenössischen Porträts bleibt. Von anderen Fotografen finden sich ähnliche Darstellungen des Künstlers.<sup>702</sup>

Das Motiv des rittlings auf einem Stuhl sitzenden Künstlers wird sich in der weiteren Entwicklung des fotografischen Künstlerporträts wiederholt finden.<sup>703</sup> In unserer heutigen Wahrnehmung stellt eine solche Porträtfotografie nichts Ungewöhnliches dar und löst kaum Erstaunen aus. In der Frühphase der Fotografie, in welcher das Porträt festen Darstellungsformen folgt, ist die „Besonderheit“ des Manet-Porträts für den Rezipienten aber offensichtlich. Rittlings auf dem Stuhl zu sitzen ist eine Pose aus der pornografischen Fotografie dieser Zeit und entsprechend verwundert es nicht, dass in der zeitgenössischen Verbreitung meist nur ein zum Burstbild gekürzter Bildausschnitt auftaucht. Diese Gegenüberstellung verweist darauf, dass das fotografische Künstlerporträt bildgeschichtlichen und kulturellen Veränderungen unterliegt und sich daher auch die Anforderungen und Kriterien eines *Freundesbildnisses* wandeln.

Da das *Freundesbildnis* keinem bildgeschichtlich einheitlichen Kanon folgt, ist die Kontextualisierung neben den formalen Kriterien für die Bewertung der Porträts als *Freundesbildnisse* unerlässlich: Manet ist kein beliebiger Kunde, der für eine Porträtsitzung in Nadars Atelier kommt. Der Fotograf und der Künstler sind verbunden durch „loro lunga amicizia“<sup>704</sup>. Bereits 1862 schenkt Manet dem Fotografen ein Gemälde, das die Widmung „A mon ami Nadar,

---

<sup>702</sup> Chardin, *Edouard Manet*, Fotografie, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999a, S. 24, Abb. 3.

<sup>703</sup> Zwei Beispiele seien hier genannt: Reinhart Wolf, *Fernand Léger*, Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2003, S. 327; Benjamin Katz, *Georg Baselitz* (1980), Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Bonn 2004, S. 19.

<sup>704</sup> Prinert/Dilasser/Vitali 1973, S. 266.

Manet“<sup>705</sup> enthält. Und als weiteres Indiz mag der Umstand gelten, dass Nadar – ebenso wie Baudelaire – häufiger Gast im Atelier von Edouard Manet ist.<sup>706</sup>

Während die zeitgenössischen Fotografen sich an festgelegten Gestaltungsmerkmalen orientieren, strebt Nadar danach den „intimen Charakter der Person“<sup>707</sup> zu offenbaren. Er ist bestrebt den vermeintlich typischen Gesichtsausdruck seiner Modelle festzuhalten. Für diese *Intimporträts*<sup>708</sup> hält er seine Modelle in jeweils charakteristischer Komposition, gekennzeichnet durch geringe Distanz, subtilen Lichteinsatz und neutralen Hintergrund, fest.<sup>709</sup> Weiter verzichtet er meist auf Requisiten, die einen Hinweis auf den Beruf des Fotografierten geben könnten,<sup>710</sup> gleichzeitig aber erlaubt er seinen *Opfern*, sich die Haltungen für die Porträtaufnahmen selbst zu erwählen.<sup>711</sup> Dennoch schlägt sich seine Meinung zu einer Person in den Porträts dieser nieder.<sup>712</sup> Der Ursprung dieser Eindringlichkeit wird darin gesehen, dass er viele seiner Porträtmodelle kannte.<sup>713</sup> Laut Nadars eigener Auffassung gelingt dieser Ausdruck durch „the photographer’s perspicacity, his insight into the sitter’s nature, his quick rapport with the sitter, and his tact in penetrating habitual social masks to bring out essential qualities.“<sup>714</sup> Tatsächlich aber finden sich kaum

<sup>705</sup> Prinnet/Dilasser/Vitali 1973, S. 266. Ein weiteres Indiz dieser *Freundschaft* ist die Widmung *A mon Manet, son Nadar. Mars 83*, die Nadar verwendet, als er Manet ein Exemplar seiner Publikation *Le Monde où l’on patauge* (1883) schenkt.

<sup>706</sup> Vgl. Barret 1994, S. 110.

<sup>707</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 47. „He sought (and found) intimate resemblances, moments when the sitter revealed his innermost character“.(Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 41)

<sup>708</sup> Vgl. hierzu Kap. IV.2.3.

<sup>709</sup> Vgl. Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 46.

<sup>710</sup> Klant 1995, S. 29.

<sup>711</sup> Vgl. Honnef 1977, S. 37.

<sup>712</sup> Vgl. Milan Chlumsky: „Szenen aus dem Leben der Bohème. Das Fotostudio 35, Boulevard des Capucines“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 27.

<sup>713</sup> Vgl. Newhall 1998, S. 68.

<sup>714</sup> Gordon Baldwin: „Nadar: A Photographer in Bohemia“ In: Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 41/42. Zitiert nach und übersetzt aus: Roger Greaves: *Nadar, ou le paradoxe vital*. Paris 1980, S. 176.

Fotografien, die sich innerhalb seines modernen Porträtstils in der charakteristischen Darstellung vom allgemeinen Kanon unterscheiden.

„Nicht einmal Courbet [...] legte in Nadars phänomenalem Porträt einen anderen Habitus an den Tag als Sauvestre und seinesgleichen. Würfte man es nicht besser, es fände sich – ebenso wenig wie in den übrigen Künstlerbildnissen – nicht das geringfügigste Indiz in dieser Fotografie, daß es sich um einen berühmten, jedenfalls bedeutenden Künstler der künstlerischen Avantgarde handelte. Nadar bildet ihn als menschliches Individuum ab, dessen spezieller Beruf des Fotografen bildnerisches Interesse nicht berührte.“<sup>715</sup>

### Der Porträtfotograf berühmter Zeitgenossen



Abb. 21: Nadar, *Gustave Doré* (1855).

In der Zusammenschau von formalen Anhaltspunkten und gelebter Freundschaft müssen auch die Porträts des Gustave Doré als *Freundesbildnisse* bezeichnet werden. Das erste Porträt (Abb. 21) stammt aus der Amateurphase Nadars. „Das Modell ist aus der Bildmitte gerückt und direktem Tageslicht ausgesetzt, das ungefiltert in den Raum fällt; es präsentiert sich in zwanglos-privater Haltung dem Kamerablick eines befreundeten Kollegen und Bohemiens.“<sup>716</sup> Das andere Porträt (Abb. 22) ist vom Karomuster des Schals dominiert. Dies entspricht einer Inszenierung und Überhöhung des

---

<sup>715</sup> Honnef In: Kunstforum International 1982, S. 132. Vergleiche hierzu: Nadar, *Courbet*, Fotografie. Abb. in: Gosling 1977, S. 193; Nadar, *Emile Sauvestre* (um 1862), Collodium-Verfahren. Abb. in: Honnef In: Kunstforum International 1982, S. 133.

<sup>716</sup> Ulrich Keller: „Nadar im Visier“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 90.

Modells.<sup>717</sup> Der junge Künstler Doré wird zum Dandy stilisiert – vermutlich entspricht diese Darstellung dem Bild seiner selbst. Spielerisch und übertrieben gelangten Fotograf und Künstler hier gemeinsam zum Ergebnis, sodass diese starke Inszenierung das Miteinander von Fotograf und Künstler belegt. Nadars Beziehung mit Doré wird als „très amicales et suivies, a pris de nombreux clichés de l’artiste“<sup>718</sup> und als „a lasting friendship ensued“<sup>719</sup> bezeichnet. Spätere Fotoporträts hingegen zeigen Doré in standesgemäßen und abgegriffenen Posen, so ist er beispielsweise in typischer Dichterpose dargestellt.<sup>720</sup> Ein

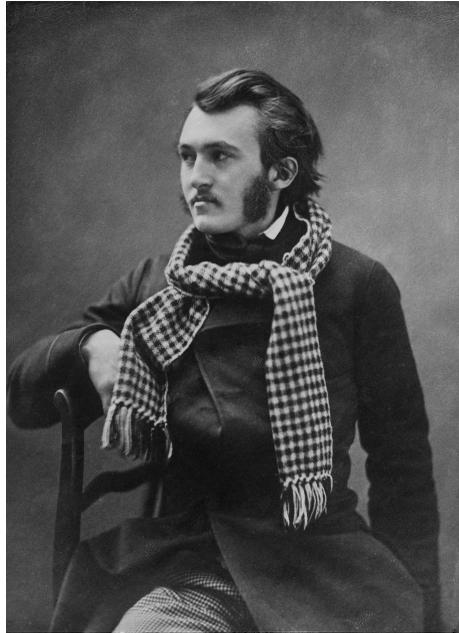


Abb. 22: Nadar, *Gustave Doré*.

eindeutiger Grund für die Veränderung lässt sich nicht ausmachen. Eine denkbare Begründung ist Nadars Absicht seine Produktion zu steigern,<sup>721</sup> könnte aber auch in der gezielten Selbstinszenierung des Porträtierten begründet sein. Diese Porträts machen deutlich, welchen Veränderungen des fotografischen Künstlerporträts sich innerhalb eines fotografischen Œuvres finden lassen und welche vielfältige Rolle und Funktion das fotografische Künstlerporträt seit den

<sup>717</sup> Vgl. Ulrich Keller: „Nadar im Visier“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 90. Diese Stilisierung findet sich in weiteren Porträts: Nadar, *Gustave Doré* (1857-60), Silbergelatineabzug, 24,9 x 17,5 cm, Paris, Musée d’Orsay, Inv.-Nr. PHO1991-2-4.

<sup>718</sup> Prinert 1976, o.S. [24]

<sup>719</sup> Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 84.

<sup>720</sup> Nadar, *Gustave Doré* (1860/61), Silbergelatineabzug, 21,7 x 17,4 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, Inv.-Nr. FOL-EO-15 (7). Abb. in: Ausst.-Kat. München 1995, S. 91, Abb. 74.

<sup>721</sup> Vgl. Ulrich Keller: „Nadar im Visier“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 90.

Anfängen der Fotografie einnimmt. Es ist Selbstinszenierung, Massenmedium, aber auch künstlerisches Produkt und Ergebnis der fotografischen Intention. In derselben Konstellation können Fotograf und Modell grundverschiedene Porträtergebnisse hervorbringen. Wenngleich die Beziehung wesentliches Kriterium eines *Freundesbildnisses* ist, reicht diese allein für eine Zuordnung nicht aus und Komposition und Bildwirkung dürfen nicht unberücksichtigt bleiben.

Neben der Freundschaft zu Manet werden viele weitere Beziehungen Nadars angesprochen. Gordon Baldwin spricht von Nadars „long familiarity with many of his subjects“<sup>722</sup>. Neben den für diese Untersuchung interessanten Personen, den Bildenden Künstlern, finden sich auch viele Schriftsteller, Musiker und Schauspieler unter den Freunden von Nadar.<sup>723</sup> Die Beziehungen zu den Bildenden Künstlern sind dabei besonders spannend, nicht nur wegen der Häufigkeit der Erwähnung, sondern auch wegen der Divergenz der Beziehungen. So ist Nadar mit den meisten Künstlern der Impressionistengruppe befreundet, die 1874 sogar bei Nadar ausstellen dürfen.<sup>724</sup> 1851 beginnt die Freundschaft

---

<sup>722</sup> Gordon Baldwin: „Nadar: A Photographer in Bohemia“ In: Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 42.

<sup>723</sup> Als wichtige Beziehungen sind zu nennen: Der Schriftsteller Charles Baudelaire ist Nadars „Freund und Mentor“ (Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 47), mit dem Nadar „eine generöse Freundschaft“ (Max Vilette: „Nadar. Karikaturist – Fotograf – Aeronaut“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 5) verbindet. Baudelaire sitzt dem Freund zwischen 1855 und 1862 mindestens fünf Mal Modell. (vgl. Roger Cardinal: „Nadar and the Photographic Portrait in Nineteenth-Century France“ In: Clarke 1992, S. 18) Belege sind Briefe des Dichters, so nennt er Nadar beispielsweise „[e]iner meiner besten und ältesten Freunde [...] – alles was Sie für Nadar tun, bewahre ich als Andenken in meinem Herzen“ (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 15. Zitiert nach: Brief von Charles Baudelaire an James McNeil Whistler, 10. Oktober 1863. In: Charles Baudelaire: *Correspondance*. Bd. II, Paris 1973, S. 326), und Nadar bringt „cette amitié“ im Buch *Charles Baudelaire intime* (1911) zum Ausdruck. (vgl. Prinnet 1976, o.S. [8]) Bei einem Schriftstellerporträt von Théophile Gautier findet sich die Formulierung „leurs relations devinrent très amicales“ (Barret 1994, S. 66). Weniger stark ist die Äußerung im Bezug auf Pierre-Joseph Proudhon, „für den Nadar immerhin Sympathie empfand“ (Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 51).

<sup>724</sup> Vgl. Prinnet 1976, o.S. [36].

mit dem Maler Constantin Guys.<sup>725</sup> Und zu Rodin, den er 1891 porträtiert, unterhält Nadar *freundschaftliche Beziehungen*.<sup>726</sup> „Der Künstler, der Nadars wirkliche Gunst genießt, ist Eugène Delacroix“<sup>727</sup>. Dieses Beispiel einer Fotografen-Künstler-Beziehung zeigt jedoch, dass die positive Beziehung kein Garant für die Erfüllung der Erwartungen an das fotografische Ergebnis (Abb. 23) ist. Delacroix' Missfallen ist in einem Brief belegt:

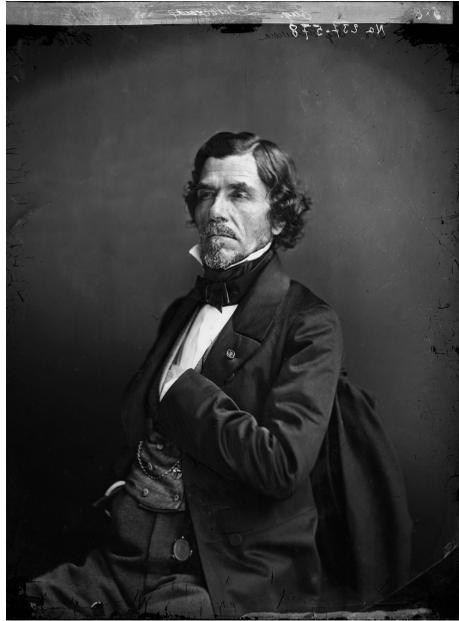


Abb. 23: Nadar, *Eugène Delacroix*.

„Monsieur, ich bin so entsetzt über das Ergebnis, das wir erzielt haben, daß ich Sie auf die inständigste Weise bitte, die Abzüge und die

Platten, die Sie besitzen mögen, zu vernichten. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, welche Strafe es für mich bedeuten würde zu erfahren, daß nur ein einziges dieser traurigen Bilder bekannt würde. Ich bin noch krank und ich hoffe, daß es mir in einigen Tagen besser gehen wird; aber um des Himmels Willen sorgen Sie aus Freundschaft zu mir dafür, daß keines dieser jetzigen Ergebnisse erhalten bleibt.“<sup>728</sup>

<sup>725</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 22.

<sup>726</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 152. Nadar berichtet 40 Jahre später über Delacroix: „Dieser Mann, der sein Abbild nicht mochte, [...] lässt sich widerwillig zu einer fotografischen Sitzung überreden und ist fast nie mit dem Ergebnis zufrieden. Jedenfalls bleibt er zurückhaltend, abweisend und verschlossen in den meisten dieser Porträts.“ (Milan Chlumsky: „Szenen aus dem Leben der Bohème. Das Fotostudio 35, Boulevard des Capucines“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 23)

<sup>727</sup> Philippe Néagu: „Nadar und das künstlerische Leben seiner Zeit“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 65.

<sup>728</sup> Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 16. Wortlaut des Briefs von Eugène Delacroix an Nadar, 9. Juli 1858, Papier Nadar de la Bibliothèque Nationale: „Monsieur, je suis si effrayé du résultat que nous avons obtenu que je viens vous prier dans les termes les plus instants et

Nadar jedoch missachtet Delacroix' schriftliche Bitte, wie die erhaltenen Originalplatten belegen.<sup>729</sup> Nadar stellt seine Meinung und seine künstlerischen Absichten damit über die Interessen des Künstlers, was für einen Fotografen dieser Zeit ungewöhnlich ist. Das besagte Künstlerporträt wird heute als eine der kraftvollsten und ergreifendsten Aufnahmen von Delacroix bezeichnet.<sup>730</sup>

Im Gegensatz zu diesen vielfältigen Nennungen der positiven Beziehungen zwischen Fotograf und Modell steht die Beziehung zu Gustave Courbet. „Nadar n'eut pas de relations très amicales avec Courbet“<sup>731</sup> und „[l]es relations entre Nadar et Courbet ne furent pas des meilleures; Nadar critiquera le peintre dans son *Nadar-Jury* de 1853 et ne l'a pas représenté dans son Panthéon de 1858.“<sup>732</sup> Auch beklagt sich Courbet in einem Brief bei Nadar: „[...] tu ne m'as jamais fait la gracieuseté d'une de tes photographies. J'espère que tu me faires oublier ta mauvaise conduite vis-à-vis de moi en m'envoyant promptement ce que je te demande.“<sup>733</sup> Entgegen der negativen Beziehung zwischen Nadar und Gustave Courbet, kennt Etienne Carjat (1828–1906) den Künstler sehr gut. In einem Brief bekundet er seine Zuneigung: „I love you as you know, my confidant in love, you are my photographer, you are my biographer, you are my friend“<sup>734</sup>. Trotz dieser grundsätzlich verschiedenen sozialen Interaktion zwischen Fotograf und Künstler entsteht doch ein formal ähnliches Bildergebnis.

---

comme un service que je sollicite d'anéantir les épreuves que vous pouvez avoir ainsi que le cliché. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je serais peiné d'apprendre qu'une seule de ces tristes effigies puisse être connue. Je suis encore souffrant et j'espère que je serai quelque jour en meilleur état; mais au nom du ciel, ne laissez pas subsister, par amitié pour moi, le résultat de ce moment-ci.“(Prinet 1976, o.S. [22])

<sup>729</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 16.

<sup>730</sup> Vgl. Barret 1994, S. 108.

<sup>731</sup> Barret 1994, S. 118.

<sup>732</sup> Prinet 1976, o.S. [20].

<sup>733</sup> Prinet 1976, o.S. [20]. Zitiert nach: Brief von Gustave Courbet an Nadar, 23.02.1863, Papier Nadar de la Bibliothèque Nationale.

<sup>734</sup> Lindsay 1973, S. 179. Diese Formulierung findet sich in einem Brief von Gustave Courbet an Etienne Carjat, März 1863; in diesem Kontext bittet der Künstler den Fotografen um Kopien seines Porträts für Verehrerinnen, da dieses das ähnlichste sei; bei diesem Porträt handelt es sich vermutlich um eine Fotografie nach einer Lithografie, die Carjat am 07.06.[1862] publiziert hat und die ihrerseits von einer erfolgreichen Fotografie stammt.

Die Gegenüberstellung von Gustave Courbet in Nadars Porträt<sup>735</sup> und Carjats Porträt<sup>736</sup> belegt trotz der formalen Unterschiede die Ähnlichkeit in Ausdruck und Gesamtwirkung. Ebenso wie bei Nadar, nimmt auch bei Etienne Carjat die Persönlichkeit vor der Kamera eine Haltungen ein, die von deren Bewusstsein für die eigene Bedeutung zeugt.<sup>737</sup> Die Selbstdarstellung spielt eine wichtige Rolle und der Fotograf ist hauptsächlich *Ausführender*, der Künstler ist für sein eigenes Image zuständig: „Die Porträtierten geben sich als die, die sie sind und sein möchten, ganz im Sinn der Vorstellung von der ‚inneren Schönheit‘, die im Gesicht und hier vor allem in den Augen ihren Ausdruck findet.“<sup>738</sup> Freund lobt Nadar und Etienne Carjat gleichermaßen, denn bei ihnen „beherrscht die Physiognomie das Bild – keine Pose, keine Retusche“<sup>739</sup>. Der These, dass die Freundschaft keine zwingende Auswirkung auf das Fotoporträt hat, gilt es im Weiteren zu folgen. Die Hervorhebung einer negativen Interaktion hingegen, wie wir sie bei Nadar über Courbet finden, ist nicht nur in der Frühzeit des fotografischen Künstlerporträts ungewöhnlich, sondern findet sich in der Rezeption insgesamt so gut wie nie.

Nadar gehört zu den großen Porträtfotografen seiner Zeit. Sein Werk gleicht einer Porträtsammlung „aller Pariser Berühmtheiten aus Wissenschaft, Kunst und Politik“<sup>740</sup>. Seine journalistische Tätigkeit ermöglicht ihm den Zugang zur Pariser Bohème,<sup>741</sup> anschließend fertigt er ab 1846 Karikaturen von bedeutenden Personen aus Kunst und Politik.<sup>742</sup> Damit erlangt Nadar ersten Ruhm und publiziert sowohl einzelne Lithografien seiner Karikaturen in Zeitschriften und Zeitungen als auch das *Panthéon Nadar*.<sup>743</sup> So trifft Nadar den Kern der Zeit:

<sup>735</sup> Nadar, *Courbet* (um 1860), Silbergelatineabzug. Abb. in: Gosling 1977, S. 193.

<sup>736</sup> Etienne Carjat, *Gustave Courbet* (zwischen 1857 und 1865), Silbergelatineabzug auf Karton, Paris, Musée d’Orsay, Inv.-Nr. PHO 1995 6 302. Abb. in: Prinert/Dilasser/Vitali 1973, S. 371.

<sup>737</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 25.

<sup>738</sup> Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 25.

<sup>739</sup> Hans Joachim Neyer: „Gisèle Freund – Pariser Fotografin, in Schöneberg geboren“ In: Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 27.

<sup>740</sup> Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 6.

<sup>741</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 5.

<sup>742</sup> Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 32.

<sup>743</sup> Bereits 1847 zeichnet Nadar eine Serie von Schriftstellerinnen und Schriftstellern für die Zeitschriften-Publikation.(vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 33) 1852 veröffentlicht das

Durch den wachsenden Kult des Individuellen entsteht ein nahezu unersättliches Verlangen nach Abbildungen von Personen des öffentlichen Lebens.<sup>744</sup> Der Erfolg karikierender Porträts berühmter Persönlichkeiten ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich.<sup>745</sup> Ebenso wächst das Interesse am neuen Medium Fotografie. Nadar steht für diesen Wandel von der gezeichneten und gestochenen Illustration hin zur fotografischen Abbildung.<sup>746</sup>

Bereits die Anfänge seiner fotografischen Tätigkeit sind durch seine persönlichen Kontakte geprägt. Die Modelle – in erster Linie fotografiert er *a few friends* – verkehren zunächst bei ihm zuhause und er macht ungezwungen und schnell Aufnahmen, bevor er 1855 sein eigenes Porträt-Studio eröffnet.<sup>747</sup> So gelingt ihm auch gesellschaftlich der Durchbruch:

„Zu Nadar, der unendlich viele Leute kannte und dessen Photos berühmt wurden, strömte alles, was in der Kunst, Literatur und Politik Bedeutung hatte, um sich von ihm photographieren zu lassen. In wenigen Jahren wurde er eine jener Pariser Berühmtheiten, von denen alle Welt sprach. In seinem Atelier traf sich die Künstlerelite von Paris.“<sup>748</sup>

Da sich in seinen Ateliers seit der Mitte des 19. Jahrhunderts alle Personen aus der Pariser Bohème Rang und Namen tummeln, ist es Nadar zu verdanken, dass es fotografische Abbildungen vieler Künstler aller Sparten dieser Generation gibt.<sup>749</sup> Er ist einer der ersten Fotografen, der das *Künstlerbild* wichtiger

---

*Journal pour rire* die Serie *Laterne magique*, eine Porträtgalerie prominenter zeitgenössischer Persönlichkeiten.(vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 6) Daraus entwickelt sich das unter dem Namen *Panthéon Nadar* bekannte Prospekt mit Pariser Persönlichkeiten, herausgegeben in vier lithografischen Blättern, nach Personengruppen gegliedert: „d’abore hommes de lettres et journalistes; puis auteurs dramatiques; ensuite peintres, dessinateurs et sculpteurs; enfin musiciens, compositeurs et interprètes“(Ausst.-Kat. Paris 1990, S. 66/67).

Das erste Blatt ist 1854 mit 270 Lithografien erschienen, drei weitere geplante Blätter werden eingestellt und er konzentriert sich wieder auf die Karikaturen und Porträt-Serien für die Zusammenarbeit mit dem Verleger Charles Philipon.(vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 35)

<sup>744</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 32.

<sup>745</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 6.

<sup>746</sup> Ab 1853 erlernt er das fotografische Handwerk.(vgl. Prinert 1976, o.S. [4])

<sup>747</sup> Vgl. Gordon Baldwin: „Nadar: A Photographer in Bohemia“ In: Ausst.-Kat. Los Angeles 1999, S. 34/35.

<sup>748</sup> Freund 1974, S. 47.

<sup>749</sup> Vgl. Hörner 2002, S. 144/145.

Zeitgenossen für das kollektive Gedächtnis entscheidend prägt.<sup>750</sup> Die Beziehung zu den Kunden spiegelt sich bei Nadar sogar im Preisgefüge wider, für dessen Zweiteilung es eine schriftliche Quelle gibt: „fifty francs for a full-plate negative of a ‚normal‘ client and thirty francs for an acquaintance.“<sup>751</sup> Die meisten von Nadars Freunden hingegen bezahlen weniger und geben stattdessen das Recht zur Verbreitung ihrer Bilder ab.<sup>752</sup> Was später ebenfalls gilt, findet sich bereits bei Nadar: „Bohemia sold but couldn't pay for itself.“<sup>753</sup> Friends Einschätzung mag entsprechend etwas zu romantisch sein und Nadars Geschäftstüchtigkeit außer Acht lassen:

„Für Nadar waren diese Aufnahmen kein Geschäft, denn seine Freunde, die sich von ihm photographieren ließen, hatten zumeist ebensowenig Geld wie er. Die größte Anzahl dieser Aufnahmen waren von Nadar aus Freundschaft gemacht worden und sie brachten ihm nichts ein.“<sup>754</sup>

Insgesamt ist der *Topos der Freundschaft* bei Nadar im Vergleich zu seinen Zeitgenossen häufig zu finden, wenngleich größtenteils in der Rezeption. Auch wenn man Nadars eigenen großzügigen Statistiken Glauben schenkt, pflegte er rund 5000 Freundschaften mit der kulturellen Elite.<sup>755</sup> Keller bezieht sich hier auf das *Livre d'Or*, „Nadars berühmte Autographensammlung, in der sich die Portraitierten mit Gedichten, Zeichnungen und mehr oder weniger witzigen und geistreichen Einfällen verewigten“<sup>756</sup>, das mit den bezeichneten Porträts als Selbstäußerung Nadars verstanden werden kann. Inwieweit und wieviele private Beziehungen sich unter dieser Sammlung berühmter Zeitgenossen

<sup>750</sup> „Wer heute die Namen Baudelaire, Nerval, Delacroix und Daumier, Bakunin oder Proudhon ausspricht, muß sich zugleich jener eindringlich-klaaren Porträt-Fotos erinnern, die ihr Bild glaubwürdig überliefern, selbst wenn er den Namen des Fotografen Nadar nicht kennt.“ (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 3)

<sup>751</sup> McCauley 1994, S. 119. Als Beleg hierzu ist ein Brief an Nadar genannt: „Ernest Lebloys, in a letter of introduction for one of his friends from Brussels, mentioned these prices and asked Nadar to give his friend a discount.“ (06.09.1858, Bibliothèque national de France, Cabinet des manuscrits, N.A.F. 24275)

<sup>752</sup> Vgl. McCauley 1994, S. 124.

<sup>753</sup> McCauley 1994, S. 124.

<sup>754</sup> Freund 1974, S. 49.

<sup>755</sup> Vgl. Ulrich Keller: Nadar im Visier“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 81. Hier ist keine Angabe zur Quelle dieser Äußerung und Zahl gemacht.

<sup>756</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 37. Hierzu auch: Prinert 1973, S. 24-27.

tatsächlich gefunden haben, lässt sich nicht sagen. Sicher ist aber, dass keine 5000 *Freunde* gemeint sind, darum schlage ich die Übersetzung von *Freundschaft* mit *Bekanntschaft* oder *Geschäftsbeziehung mit Kunden* vor. Im *Livre d'Or* stehen Freundschaftsbekundungen vermutlich untrennbar neben Zusammenarbeiten, die sich aus der Bekanntheit des Modells und auch der Bekanntheit des Fotografen ergeben und in seiner Funktion und Zusammensetzung kann es mit dem *Freundschaftsbuch* verglichen werden. Grund für seinen Erfolg sind nicht nur sein fotografisches Können oder die Exklusivität seines Ateliers. Einen mindestens ebenso großen Beitrag leisten die soziale Interaktion und die den Modellen entgegengebrachte *Empathie* des Fotografen.

„Nadars Kontaktfreudigkeit war nicht gezwungen, seine natürliche Offenheit wurde von seinen Zeitgenossen gerühmt. Er besaß die Fähigkeit, andere zu bewundern, und erspürte deshalb wie wenige in seiner Zeit das Genie von außergewöhnlichen Künstlern wie Baudelaire, Nerval und Daumier.“<sup>757</sup>

Der *Topos der Freundschaft* wird im Bezug auf viele verwendet, eine Wertigkeit lässt sich jedoch kaum ablesen. Der Begriff taucht auf und die Begebenheiten der Interaktionen unterscheiden sich sehr, aber natürlich können die tatsächlichen, privaten Beziehungen nicht nachgeprüft werden. Dennoch überzeugt Nadars Bemerkung in der *Revendication*<sup>758</sup>, „daß seine gelungensten Portraits Menschen zeigen, die er mochte oder die seine freiheitliche Denkweise teilten“<sup>759</sup>. Der Rezipient bekommt damit eine Qualität des fotografischen Künstlerporträts präsentiert, dem er gerne Glauben schenkt. Diese und ähnliche Beurteilungen finden sich bei verschiedenen Fotografen und in unterschiedlichen Kontexten. Da sie meist unreflektiert und separiert vom fotogeschichtlichen Kontext in monografischen Betrachtungen zu finden sind, ist eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesem Topos sinnvoll und verspricht interessante Folgerungen.

---

<sup>757</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 33.

<sup>758</sup> *Exposé de motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*. Mémoire adressé à MM. Les membres du tribunal de commerce de la Seine. Paris 1856.

<sup>759</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 47.

## 5.1.2 Das Atelierporträt als gesellschaftliches Ereignis

### Das Fotoatelier als repräsentativer Ort

Die Eigenständigkeit eines Fotografen wie Nadar ist in der Zeit der Atelierfotografen keine Selbstverständlichkeit. Mit dem Fotoatelier entsteht in den 1850er Jahren ein völlig neuer Treffpunkt für das gesellschaftliche Leben und man lässt sich im Atelier vor einer Kulisse porträtieren.<sup>760</sup> Die Konventionen der Fotoateliers sind geprägt vom Vorbild des gemalten Porträts und dessen Inszenierung.<sup>761</sup> Entsprechend der Darstellungsmodalitäten möchte im Fotoporträt jeder der eigenen Idealvorstellung von sich selbst entsprechen. Der Kunde „wollte ein stereotypes Bild, auf dem er einfach nur gut aussah.“<sup>762</sup> In der frühen Fotografie muss das Bild also den Wünschen des Publikums entsprechen, gleichzeitig ist das Publikum technisch von den Fähigkeiten des Fotografen abhängig.<sup>763</sup> Die Atelierfotografen kommen diesem Wunsch nach szenischen Stereotypen gerne nach. Entsprechend der allgemeinen Tendenz der urbanen Entwicklung eröffnen sie ihre Ateliers in luxuriösen Räumen an den Boulevards,<sup>764</sup> wobei jeder versucht den anderen zur Kundengewinnung in Lage und Ausstattung zu übertreffen.<sup>765</sup> Das Publikum kommt dabei aus immer breiteren Bevölkerungsschichten und hat die Gelegenheit sich im eigenen Bild wiederzugeben. Diese rasanten Entwicklungen spiegeln sich in Preis und Qualität des Fotoporträts. Die Aufspaltung in teure und billige Ateliers verwundert ebenso wenig wie die Kriterien Bildgröße und Repräsentationswert. Deshalb gehört es in den besseren Kreisen – zum guten Ton sich bei den

---

<sup>760</sup> Vgl. Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 103.

<sup>761</sup> „In the early days of photography, sitters for photo portraits were posed in the same way as for paintings.“(Avedon 1976, o.S. [10])

<sup>762</sup> Pierre Vaisse „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 495.

<sup>763</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 6.

<sup>764</sup> Vgl. Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 103.

<sup>765</sup> Vgl. Pierre Vaisse „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 496.

angesehensten Fotografen ablichten zu lassen,<sup>766</sup> entweder in der eigenen Stadt oder teilweise sogar überregional.

Dem schnellen Wachstum der Fotobranche und der großen Verbreitung des Mediums schiebt man den Qualitätsverlust zu, der zwischen 1870 und 1890 deutlich spürbar wird,<sup>767</sup> denn immerhin bestimmen der Konkurrenzdruck und der wirtschaftliche Erfolg die Arbeit in den meisten Fotoateliers und überlagern dabei den künstlerischen Anspruch. Napoleon Sarony (1821–1896) erkennt früh die Chancen, die ihm der Markt für Bilder berühmter und bekannter Persönlichkeiten bietet, und konzentrierte sich darauf. Sein Interesse an berühmten Modellen äußert sich im Aufwand der jeweiligen Sitzung.

„Im Eifer des Geschäfts war keine Zeit, eine persönliche Beziehung zwischen Fotograf und Kunde aufzubauen. [...] Allerdings gab er sich etwas größere Mühe, ein angenehm dramatisches Porträt zu fertigen, wenn es um die Berühmtheiten seiner Zeit ging. Diese Bilder verkaufte er dem Publikum in Tausenden von Kopien.“<sup>768</sup>

Ein weiterer interessanter Aspekt zeichnet sich ebenfalls bereits ab: Obwohl Sarony selbst kein Fotograf ist und er seinen Assistenten Ben Richardson arbeiten lässt, erringt er großen Erfolg, woran sein exzentrisches Auftreten großen Anteil hat.<sup>769</sup> „Er schmeichelte seinen Kunden, provozierte sie, öffnete sie nach, wurde laut – und beirte sie. Seine Aufnahmesitzungen boten, vor allem anderen abgesehen, echte Unterhaltung.“<sup>770</sup>

Während der prominente Kunde, darunter auch der bildende Künstler, eine entscheidende Rolle für das Renommee eines Atelierfotografen spielt, findet der *Topos der Freundschaft* kaum Anwendungen. Kein flächendeckendes Vorhandensein von freundschaftlichen Bildbekundungen lässt sich finden, es

---

<sup>766</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 270. „Geschäftlich differenzierten die Fotografen selbstverständlich zwischen adliger und bürgerlicher Klientel und versuchten, die besten Kreise für sich einzunehmen.“ (Kaufhold 1986, S. 96) Mit dem Standesinteresse nicht vereinbar und unschicklich war es zu unbedeutenden Fotografen oder sogar in die Ateliers der Kaufhäuser zu gehen. (Zitiert nach: *Photographische Rundschau*, 22/1908, S. 192)

<sup>767</sup> Vgl. Pierre Vaisse „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 496.

<sup>768</sup> Maddow 1979, S. 264.

<sup>769</sup> Vgl. Maddow 1979, S. 258.

<sup>770</sup> Maddow 1979, S. 258.

existieren mehr Gegenbeispiele zu Nadar und nur selten ist das Attribut *Freundesbildnis* angebracht. Einige Künstler vermeiden sogar bewusst die ungeschönten, psychologischen Porträts von Nadar.<sup>771</sup> Sie ziehen die stereotypen Idealisierungen vor, da sie selbst und auch das Publikum diese ehrlichen Porträts nicht gewohnt sind.

### Das massentaugliche Sammelobjekt *Carte de Visite*

Bereits 1841 prognostiziert August Lewald: „Der nächste Erfolg ist der, daß Daguerreotypen umherreisen und wie weiland die Silhouetteuren von ganzen Familien Faksimiles um ein Billiges anfertigen werden.“<sup>772</sup> Die entscheidende Neuerung für die Entwicklung des Mediums Fotografie ist tatsächlich die *Carte de Visite*. Mittels einer Multiple-Optik-Kamera werden sechs oder acht Porträts auf einer Platte aufgenommen und deren Abzug anschließend in einzelne Bilder zerschnitten, wodurch der Arbeitsvorgang rationalisiert und die Kosten gesenkt werden.<sup>773</sup> Indem die *Carte de Visite* zum Kabinet- und Postkartenformat vergrößert werden, beherrschen sie bis zum Ende des Jahrhunderts den Markt für Fotografie.<sup>774</sup> Wenn André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) auch nicht der Erfinder der *Carte de Visite* ist, so ist er doch für deren Einführung und Bekanntmachung verantwortlich.<sup>775</sup> Der Anfang des eigentlichen Erfolges und der Berühmtheit über Nacht verdankt Disdéri zu einem Großteil der falschen aber doch hartnäckigen Anekdote,<sup>776</sup> dass Napoleon

<sup>771</sup> Vgl. Klant 1995, S. 30.

<sup>772</sup> Stenger 1938, S. 84.

<sup>773</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1991, S. 10.

<sup>774</sup> Vgl. Ulrich Keller: „Nadar im Visier“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 84. Im Trend liegen demnach auch die Edeldruckverfahren, welche der ästhetischen Qualität und dem künstlerischen Anspruch an ein bildnerisches Medium gerecht werden.(vgl. Franz Toth: „Theodor Hilsdorf (1868–1944)“ In: Ausst.-Kat. Bad Kreuznach 2000, S. 17) Auch nach dieser Hochphase bleibt die *Carte de Visite* bis nach dem 1. Weltkrieg als Medium erhalten.

<sup>775</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 294. Am 27. November 1854 lässt er sich die Porträtfotografie im Visitenkartenformat patentieren.(vgl. Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 109) Auch führt Disdéri die Retusche und die Kolorierung ein, welche die Stereotypisierung des Fotoporträts weiter verstärken und „[d]ie Individualität des Menschen geriet durch diese Maßnahmen unter die Räder.“(vgl. Kleinberg In: Museum Wiesbaden 1977, S. 12/13)

<sup>776</sup> Vgl. McCauley 1985, S. 45.

im Mai 1859 während eines Feldzugs das Heer vor Disdéri's Atelier warten lies, um sich porträtieren zu lassen.<sup>777</sup> Ein solches Ereignis löst selbstverständlich Begeisterung aus und ganz Paris wollte sich im Anschluss bei Disdéri fotografieren lassen.<sup>778</sup> So ist er 1861 der reichste Fotograf der Welt, bedient täglich 200 Kunden und kann 1866 ein Konvolut von 65000 Porträts von Berühmtheiten aufweisen.<sup>779</sup> Jedoch ist bei dieser Masse kaum noch ein individuelles Eingehen auf die einzelnen Modelle denkbar.

„He [Disdéri], like Nadar, obviously photographed whoever came into his studio, regardless of political sympathies, but he succeeded in becoming ‚the‘ fashionable photographer by cultivating patronage in high places through his personal manner and portrait style.“<sup>780</sup>

Auch Pierre Petit fotografiert in nur zwei Jahren nahezu 1500 berühmte Persönlichkeiten,<sup>781</sup> diese veröffentlichte er wie Nadar in einer *Galerie contemporaine* mit biographischen Anmerkungen.<sup>782</sup> Insgesamt liegt der Fokus der meisten Porträtateliers dieser Zeit nicht auf dem künstlerischen Anspruch, sondern auf dem pekuniären und gesellschaftlichen Erfolg. Die Erschaffung von *Freundesbildnissen* ist damit weitestgehend ausgeschlossen. Wegen ihrer Massenhaftigkeit und Uniformität wird die *Carte de Visite* zur ausdrucks- und wertlosen Massenware. Diese Stereotypie ist wiederzuerkennen an gleicher Position, gleichem Licht, gleichem Hintergrund und Beiwerk sowie meist am gleichen Ausdruck.<sup>783</sup>

---

<sup>777</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 294. „Von diesem Augenblick an fand die Begeisterung für Disdéri keine Grenzen mehr. Die ganze Welt kannte seinen Namen und den Weg zu seinem Haus.“ (Freund 1974, S. 69)

<sup>778</sup> Vgl. Peters In: Fotogeschichte 1983, S. 35.

<sup>779</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 295. Er produziert zudem eine Vielzahl von Alben mit Visitenkartenbildnissen, die in der Ordnung der Initialen Bildnisse berühmter Zeitgenossen versammeln, die sich bei Disdéri im Atelier fotografieren ließen; die Frage, ob die Porträtsammlungen zur persönlichen Archivierung oder als Auswahlmaterial für den Kunden dienen, wird hier nicht ersichtlich. (vgl. Simone Klein: „... beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik ...“. Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der *Galerie Contemporaine*“ In: Ausst.-Kat. Köln 1996, S. 155)

<sup>780</sup> McCauley 1985, S. 62.

<sup>781</sup> Vgl. McCauley 1994, S. 43.

<sup>782</sup> Françoise Heilbron: „Nadar und die Kunst des photographischen Portraits“ In: Ausst.-Kat. München 1995, S. 55.

<sup>783</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 298.

„Die verbesserte und zugleich verbilligte photographische Technik führte weg von der intensiven Auseinandersetzung des Photographen mit seinem Gegenüber und verhin- derte auch durch die zunehmend kürzere Verweildauer der Kunden im Atelier eine angemessene Reaktion auf die Anwesenheit der Kamera.“<sup>784</sup>

Den gesellschaftlichen Anforderungen der Kunden aber kommt diese Entwick- lung entgegen, denn er verfügt nach einer Porträtsitzung gleich über mehrere *Cartes de Visite*, die er an Verwandte, Bekannte und Freunde verschenken kann. „Der Austausch von Porträts entwickelte sich zu einer allgemeinen Pra- xis sozialen Umgangs, [...] fest im gesellschaftlichen Leben verwurzelt.“<sup>785</sup> Dieses Sammeln und Tauschen von Porträtbildern intensiviert sich in den 1860er Jahren.<sup>786</sup> Für die Aufbewahrung dieser privaten Bildnissammlungen gibt es schon bald Sammelalben, „in dem sich die Familie und die entferntere Verwandtschaft zu einem großen Familien- und Gesellschaftspanorama zu- sammenfanden.“<sup>787</sup> Ein solches Album, in dessen ausgeschnittene Öffnungen man das weltweit einheitliche Format der *Cartes des Visite* mühelos schieben kann, wird schnell fester Bestandteil des bürgerlichen Haushalts und avanciert zur privaten Erinnerung. Quasi durch diese Verwendung wird eine stereotype Atelieraufnahme zum Freundesbildnis an den Beschenkten, ist dabei aber gleichzeitig maximal entfernt vom hier untersuchten Freundesbildnis zwischen ausführendem Fotografen und porträtiertem Bildenden Künstler.

### Renommee durch Celebrity-Galerien

Neben der privaten Ebene ermöglicht die *Carte de Visite* schnell auch die Ver- breitung der Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten:

„on peut ainsi se procurer le portrait de Napoléon III, ceux de la plupart des souverains d'Europe, des hauts dignitaires, des ministres, des prélats, des généraux, etc. Bien sûr les écrivains et les artistes ne sont pas oubliés, non plus que les acteurs et – surtout – les actrices...“<sup>788</sup>

<sup>784</sup> Claudia Gabriele Philipp: „Bildmäßige Photographie. Zur künstlerischen Legitimation des Photographen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 39.

<sup>785</sup> Jäger 2000, S. 55.

<sup>786</sup> Vgl. Mathys 2013, S. 15.

<sup>787</sup> Ausst.-Kat. Berlin 2005, S. 8.

<sup>788</sup> Ausst.-Kat. Paris 1990, S. 101.

Als *Cartes de Celebrities* finden diese Porträts Eingang in das private Sammelalbum und nehmen in der Gesellschaft einen wichtigen Stellenwert ein. Es bietet dem Einzelnen die Möglichkeit das gesellschaftliche Zeitgeschehen zu fixieren und erfüllt den Wunsch nach der Kenntnis berühmter Zeitgenossen über die Aneignung von deren äußerer Gestalt. Die Neugier die Persönlichkeiten aus Politik und Königshäusern, Kunst und Literatur oder auch dem mondänen Leben im Bild kennenzulernen, findet sich in allen Nationen.<sup>789</sup> Porträts von Berühmten werden in Tausenden abgezogen und in den Handel gebracht.<sup>790</sup> Sowohl in Deutschland als auch in England werden die Fotoserien von Porträts der Künstler und Wissenschaftler dominiert, sie sind die wahren nationalen Identifikationsfiguren.<sup>791</sup> Nicht zu unterschätzen ist die *Carte de Celebrity* auch für das Image des Fotoateliers, für welche die berühmten Modelle als Aushängeschilder fungieren. Was Faber im Bezug auf die Fotografin Madame d’Ora feststellt, dürfte deshalb für alle Fotoateliers im 18. Jahrhundert gelten: Neben den porträtierten Celebrity entstehen weit mehr Bildnisse „unbekannter“ Modelle, als heute nachvollzogen werden kann, da diese Privatporträts eine geringere Verbreitung hatten und meist nur im betreffenden Privatbesitz aufbewahrt wurden.<sup>792</sup> Außerdem weisen diese Privatporträts weniger interessante Bildlösungen auf, wie schon 1914 von einem Kritiker festgestellt wird:

„Zwischen dem Geschmack des Publikums und den künstlerischen Absichten des Photographen besteht eine Kluft, die zu überbrücken große Geschicklichkeit und Ausdauer erfordert. Während der Amateur Schranken materieller und Rücksichten berufspolitischer Art nicht zu kennen braucht, ist der Berufsphotograph von den Wünschen seiner Modelle sehr abhängig... Daß gerade dort, wo die Dargestellten selbst Künstler sind, die ein verhängnisvolles Eingehen auf die Intentionen ermöglichen, den Lichtbildnern in der Regel auch eine weit höhere Qualität eigen ist, kann nicht überraschen.“<sup>793</sup>

Ebenfalls für seine Qualität geschätzt wird Alois Löcherer (1815-1862). Er gilt als „Schlüsselfigur der frühen Photographie in München“<sup>794</sup> und erzielt als

---

<sup>789</sup> Vgl. Michel Frizot: „Einige herausragende Persönlichkeiten“ In: Frizot 1998, S. 123.

<sup>790</sup> Vgl. Peters In: Fotogeschichte 1983, S. 21.

<sup>791</sup> Vgl. Jäger 1996, S. 182/83.

<sup>792</sup> Vgl. Faber 1983, S. 15.

<sup>793</sup> Faber 1983, S. 15.

<sup>794</sup> Kempe 1979, S. 45.

erster Fotograf in München „in der Talbotypie brauchbare Resultate“<sup>795</sup>. Aus seiner engen Zusammenarbeit mit Künstlern ergeben sich lebendige Porträts, die auf den üblichen Kanon der Personendarstellung und die standesgemäße Inszenierung weitestgehend verzichten.<sup>796</sup> Sowohl von „markanten Charakterköpfe[n]“<sup>797</sup> als auch von „psychologisch eindringliche[n] Individualportraits“<sup>798</sup> wird gesprochen. In den frühen Porträts, die von der experimentellen Aneignung der Technik geprägt sind, werden somit der innere Dialog zwischen Fotograf und Porträtiertem sowie das psychologische Einfühlungsvermögen Löcherers offenbart.<sup>799</sup> Die Fotografien besitzen, „unabhängig von der Bildqualität, eine besondere Ausdrucksstärke, denn offensichtlich waren die Künstler selbst in hohem Maß mit ihren Selbstinszenierungen als Künstler-Persönlichkeiten an den Bilderergebnissen beteiligt.“<sup>800</sup> Der Vergleich mit den Porträts von berühmten Zeitgenossen wie Franz Hanfstaengl lässt die Lebendigkeit dieser Aufnahmen und ihre Nähe zu Nadars Porträts deutlich werden.<sup>801</sup> Löcherers eigentliches Ziel auf dem Gebiet der Porträtfotografie liegt aber nicht im künstlerischen Einzelauftrag, sondern in der Zusammenstellung einer Sammlung berühmter Zeitgenossen. Gleichzeitig belegt Löcherers Mappenwerk *Photographisches Album der Zeitgenossen* die gute Entwicklung seiner Kontakte in der Münchner Gesellschaft, lässt jedoch Rückschlüsse auf die Zusammensetzung der Kundschaft nur bedingt zu.<sup>802</sup> Durch den Ort seines Ateliers im Hause Hanfstaengls kann er „Kontakte zu Künstlern und

---

<sup>795</sup> Gebhardt 1978, S. 149.

<sup>796</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 51. Von Löcherer sind weder eine große Anzahl an Fotografien noch ein ausgeprägter persönlicher Stil, wie wir ihn bei Hanfstaengl finden, vorhanden.

<sup>797</sup> Rudolf Herz: „Alois Löcherer (1815–1862). Münchener Photopionier und Wegbereiter berühmter Schüler“ In: Ausst.-Kat. Köln/Heidelberg 1989, S. 189.

<sup>798</sup> Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815–1862). Eine biographische Skizze des Münchener Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 64.

<sup>799</sup> Vgl. Ullrich Pohlmann: „Einführung“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 18.

<sup>800</sup> Bodo von Dewitz: „Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Koblenz 2008, S. 22.

<sup>801</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 51.

<sup>802</sup> Vgl. Rudolf Herz: „Alois Löcherer (1815–1862). Münchener Photopionier und Wegbereiter berühmter Schüler“ In: Ausst.-Kat. Köln/Heidelberg 1989, S. 188.

Persönlichkeiten des kulturellen Lebens in München<sup>803</sup> knüpfen. Auch die Mitgliedschaft im Münchner Kunstverein erleichtert den Zugang zu Künstlern.<sup>804</sup> Verschiedene Porträts untermauern die Aussage, dass er mit dem „Künstlermilieu Münchens wohlvertraut“ sei.<sup>805</sup> Während Porträtsitzungen mit Münchner Künstlern scheinen gelegentlich Experimente stattgefunden zu haben, bei welchen, fasziniert von den Ausdrucksqualitäten und Gestaltungsmöglichkeiten der Papierfotografie, eigenwillige Selbstdarstellungen erprobt wurden,<sup>806</sup> nicht auszumachen hingegen sind engere Bekanntschaften oder Beziehungen von Löcherer. Nicht die private Beziehung scheint demnach Antrieb für die Porträtfotografie, sondern der gesellschaftliche Status der Porträtierten und so wird der individuelle Stil Opfer seiner Idee der Porträtsammlung, die ihm keinen künstlerischen Freiraum zuzugestehen scheint. Der als *expressiv* und *intim* beschriebene Stil der frühen Porträts wandelt sich dabei, die Porträts seines *Photographischen Albums der Zeitgenossen*<sup>807</sup> sowie andere

---

<sup>803</sup> Vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 26.

<sup>804</sup> Vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 62.

<sup>805</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 17. Die porträtierten Künstler und Bildhauer können nicht alle genannt werden, als die wichtigsten werden an dieser Stelle Joseph Petzl und Eduard Schleich d.Ä. genannt.(vgl. Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 17/30) Er porträtierte hauptsächlich etablierte Künstler, aber auch weniger namhafte und unbekannte Künstler fanden zu ihm, so auch der junge Anselm Feuerbach.(vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 62)

<sup>806</sup> Vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 62.

<sup>807</sup> In der Geschichte der Fotografie handelt es sich dabei um die früheste Veröffentlichung einer seriellen Sammlung von Original-Porträtfotografien prominenter Persönlichkeiten.(vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 101) „Es handelt sich dabei nicht um ein geschlossenes Mappenwerk, sondern um eine lose, auf Ergänzung angelegte Portraitsammlung prominenter Münchener Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kunst, Literatur und Politik.“(Rudolf Herz: „Alois Löcherer (1815–1862). Münchener Photopionier und Wegbereiter berühmter Schüler“ In: Ausst.-Kat. Köln 1989a, S. 191) Weitere Information zur Entstehung, Zusammensetzung und Verbreitung des Mappenwerks bei: Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, bes. S. 102-105. Nach einer Aufstellung von 1854 umfasst

Prominentenporträts bekommen eine *sachlich und offiziöse Tendenz* und die Porträts aus dem Alltagsgeschäft lassen kaum individuellen Ausdruck erkennen.<sup>808</sup> Immer mehr Porträts entstehen in immer weniger Zeit. „Es war deshalb nicht verwunderlich, daß die Posen zum Klischee gefrieren mußten.“<sup>809</sup>

Auch Franz Hanfstaengl (1804–1877) ist äußerst erfolgreich, gibt ein *Album der Zeitgenossen*<sup>810</sup> heraus und nutzt berühmte Modelle für seine Zwecke. Ebenso wie Joseph Albert (1825–1886) ist er geschäftstüchtiger und technisch versierter als Löcherer.<sup>811</sup> Mit dem damit einhergehenden sinkenden Erfolg als Fotograf lässt sich bei Löcherer ein Stagnieren der Prominentenporträts feststellen. Schnell verliert er seine privilegierte Stellung als Porträtist der bürgerlichen Elite,<sup>812</sup> auch scheint er nur noch wenige persönliche Verbindungen zu bildenden Künstlern aufrechtzuerhalten und es entstehen kaum neue Porträts von diesen.<sup>813</sup> Vermehrt porträtiert er Schauspieler und Opernsänger, aber auch

---

dieses Album achtzehn Porträts.(vgl. Gabriele Betancourt Nuñez: „Hermann Biow“ In: Ausst.-Kat. Bielefeld 2011b, S. 90) Zusätzlich pries er 1852 in einer Anzeige, die in der „Allgemeinen Zeitung“ erschien, ein ansonsten nicht weiter dokumentiertes *Photographisches Künstler-Album* an, das vermutlich als Bildnissammlung prominenter Münchner Künstler angelegt war.(vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815-1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 65) Vorbild ist vermutlich die 1849 unter dem Titel *Album deutscher Zeitgenossen* im Sächsischen Kunstverein ausgestellten Sammlung mit Porträt-Daguerreotypien von Hermann Biow,(vgl. Gebhardt 1984, S. 122) die zurückgeht auf den 1847 erhaltenen Auftrag die Familienmitglieder und den Freundeskreis des Königs von Preußen zu porträtieren.(vgl. Baier 1964, S. 487)

<sup>808</sup> Vgl. Rudolf Herz: „Alois Löcherer (1815–1862). Münchener Photopionier und Wegbereiter berühmter Schüler“ In: Ausst.-Kat. Köln 1989a, S. 189.

<sup>809</sup> Kleineberg In: Museum Wiesbaden 1977, S. 11.

<sup>810</sup> Zwischen 1825 und 1835 entsteht sein *Corpus Imaginum* mit lithografischen Bildnissen; diese Porträtsammlung setzt er im Medium der Fotografie fort und veröffentlicht sein *Album der Zeitgenossen* mit nunmehr fotografischen Porträts der Münchner Prominenz.(vgl. Simone Klein: „... beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik ...“. Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine“ In: Ausst.-Kat. Köln 1996, S. 155)

<sup>811</sup> Vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815–1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 116.

<sup>812</sup> Vgl. Dirk Halfbrodt: „Alois Löcherer (1815–1862). Eine biographische Skizze des Münchner Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 116.

<sup>813</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 123. Aus dem früheren Umfeld von Fanz Xaver Schwanthaler blieb ihm allein Ferdinand von Miller verbunden, dessen Familienportrait Löcherer im neuen Atelier um 1855 aufnahm.

nur mit mäßigem Erfolg. Der Stil des Fotografen ist demnach keine Garantie für seinen Erfolg. Während Löcherer auf die Nähe zum Betrachter abzielt, entzückt Franz Hanfstaengl die Prominenten in respektweiser Distanz.<sup>814</sup> Trotzdem porträtiert er alles was künstlerischen oder wissenschaftlichen Rang und Namen in München hat.<sup>815</sup> Diese Ablösung in der Vorrangstellung zeigt damit sehr eindrücklich die Abhängigkeit des Fotografen vom Publikum und macht verständlich, warum das Porträtieren und Ausstellen berühmter Zeitgenossen so große Beliebtheit besitzt.

Das Sammeln der *Carte de Celebrities* findet vor dem Hintergrund des allgemeinen Sammelns von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten statt. Dieses Zusammentragen von Mappenwerken ist Mitte des 19. Jahrhunderts eine beliebte Beschäftigung des bildungsbeflissenen Bürgertums,<sup>816</sup> in den nachfolgenden Jahren bringen viele englische und französische Porträtfotografen fotografisch-biografische Sammelbände heraus.<sup>817</sup> Neben den übergreifenden Porträt-Projekten, erfolgt zunehmend eine Spezialisierung und so entsteht eine Reihe von Mappenwerken, die dem Bildenden Künstler gewidmet ist. Den Anfang machen Victor Laisné 1853 und William Lake Price 1858 mit *Portraits of*

---

<sup>814</sup> Rudolf Herz: „Alois Löcherer (1815–1862). Münchener Photopionier und Wegbereiter berühmter Schüler“ In: Ausst.-Kat. Köln 1989a, S. 192.

<sup>815</sup> Dirk Halbrodt: „Alois Löcherer (1815–1862). Eine biographische Skizze des Münchener Photopioniers“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998, S. 123.

<sup>816</sup> Vgl. Exkurs: „Galerie prominenter Zeitgenossen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1989a, S. 60.

<sup>817</sup> Vgl. Diener/Fulton-Smith 1975, Vorwort Gernsheim, o.S. [5]. Vgl. Klant 1995, S. 29. Das umfangreichste französische Projekt ist die *Galerie Contemporaine, littéraire, artistique*, welche ab 1876 vom Pariser Verlagshaus Ludovic Baschet herausgegeben und bei Goupil gedruckt wurde, (vgl. Simone Klein: „... beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik ...“. Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 152) bei dem verwendeten Bildmaterial handelt es sich vorwiegend um Negative der führenden Pariser Porträtisten Nadar, Carjat, Adam-Salomon, Mulnier, Bertall und Coupill, die im Pigmentdruck hergestellt wurden. (vgl. Diener/Fulton-Smith 1975, o.S. [5]) Daneben existieren weitere Projekte einzelner Fotografen: Rudolf Dührkoop: *Hamburger Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts* (1905, Mappenwerk mit 120 Porträts); Auguste Lacroix: *Galerie photographique et biographique des sauveteurs* (1860); Dornac: *Nos contemporains chez eux* (1889, 400 berühmte Persönlichkeiten); Edward Walford: *Portraits of Men of Eminence on Literature, Science and Art* (1863–1867, 6 Bände mit eingeklebten Originalfotos in Sepia); Dornac: *Men and Women of the Day* (1888–1889); Eugène Pirou: *Nos actrices chez elles* (1896).

*Eminent British Artists* (12 Fotos), E. Bénard fotografiert in Paris über 70 Künstler während des Atelierbesuchs,<sup>818</sup> und Mayall porträtiert 1884 *Artists at Home*. Zwischen 1860 und 1862 schließlich publiziert Disdéri wöchentlich zwei Porträts, die als *Galerie des contemporains* bekannt wird.<sup>819</sup> Ralph W. Robinson veröffentlicht die 1891 ebenfalls in ihren Studios porträtierten *Members and Associates of the Royal Academy of Arts*.<sup>820</sup> Auch Carl Teufel besucht rund 240 Künstlerateliers und gibt 1889/90 eine dreibändige Prachtausgabe mit 100 ausgewählten Motiven heraus.<sup>821</sup>

### 5.1.3 Kunde oder Freund?

„Das Interesse an Porträts berühmter Zeitgenossen nutzten Photographen schon frühzeitig, indem sie deren Photographien in ihren Ateliers oder in Schaukästen ausstellten.“<sup>822</sup> Das Fotoporträt des Bildenden Künstlers findet sich unter den *Cartes de Celebrities* ebenso wie die Bildnisse von Politikern, Bühnenschauspielern sowie öffentlichen Kultfiguren und der modernen Celebrity.<sup>823</sup> Hieran kann sich der potentielle Kunde gleichzeitig einen Eindruck von der Qualität der Aufnahmen und dem prominenten Kundenstamm des Fotografen machen. Damit wird der Bestand der Porträtfotografien von den Fotografen geschickt zu Werbezwecken eingesetzt, dient als Aushängeschild für das Fotoatelier und zieht neue Kunden an. Besonders die Namen der porträtierten berühmten Zeitgenossen dienen den Fotografen hierbei zur Erhöhung ihrer Bekanntheit, sind Gradmesser des Renommees und steigern die Kundenfrequenz. „Für die Fotografenateliers hing der wirtschaftliche Erfolg von der

---

<sup>818</sup> Vgl. Klant 1995, S. 58.

<sup>819</sup> Vgl. McCauley 1985, S. 55.

<sup>820</sup> Vgl. Klant 1995, S. 62.

<sup>821</sup> Roswitha Neu-Kock: „6 Sous die halbe Portion. Essen und Trinken im Umfeld der Bohème“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 59.

<sup>822</sup> Jäger 1996, S. 179.

<sup>823</sup> Für die *Cartes de Celebrities* stellen besonders die Bühnenschauspieler wichtige Kategorie dar, „denn nichts konnte die Kundschaft besser vor die Kamera des Porträtfotografen locken als der Hinweis auf Bühnenstars wie Sarah Bernhardt, Cléo de Mérode oder Cécile Sorrel.“(Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 122)

Prominenz des Kundenkreises ab.<sup>824</sup> Sowohl der Porträtierte als auch der Porträtierende profitieren von dieser Situation:

„Bei diesem grenzenlosen Hunger nach Porträts kam jeder auf seine Kosten: Für die porträtierte Person bedeutete es einen Zuwachs an Prestige, für den Fotografen einen höheren Umsatz. Die Nachfrage war so groß, daß alle möglichen Vorwände gesucht wurden, um die Prominenten vor die Kamera zu locken.“<sup>825</sup>

Die Auflage und der Verkauf der Porträts ist gleichzeitig ein Barometer für das öffentliche Bild des jeweiligen Berühmten,<sup>826</sup> die Auflagen solcher Porträts können dabei in die Tausende gehen.<sup>827</sup> Der Beruf des Fotografen ist entsprechend von großer Konkurrenz geprägt. Jeder möchte am Erfolg des neuen Mediums teilhaben und nach Möglichkeit in der ersten Reihe stehen. Vermutlich lässt sich Nadars Sonderstellung mit folgendem Argument begründen: „fine portraits can only be taken by photographers who are either financially independent, or so famous that they can go their own way“<sup>828</sup>. Denn nur so können sie es sich leisten Menschen zu fotografieren, wie diese wirklich sind und nicht wie diese erscheinen möchten.<sup>829</sup> Nadar äußert diesbezüglich: „the portrait I do best is that of the man I know the best“<sup>830</sup>. Insgesamt jedoch liegt den *Carte de Visite* und den Sammelalben ein Paradoxon zugrunde.

„Einerseits geht es um individuelle Selbstdarstellung und abgrenzende Identitätsfindung, andererseits geschieht dies unter Einhaltung gesellschaftlich bestimmter Normen und Darstellungsmuster, also auf dem Hintergrund einer gesellschaftlich festgelegten Vereinbarung. Keiner möchte aus dem Rahmen fallen, aber dennoch in der vordersten Reihe stehen.“<sup>831</sup>

Während sich bei Nadar eine erste Form des *fotografischen Freundesbildnisses* ausmachen lässt, wurde anhand einiger anderer Fotografen die gegenteilige Rolle der *Carte de Visite* ohne jegliches Indiz von sozialer Interaktion deutlich. Im Vergleich mit seinen Zeitgenossen spielt bei Nadar die *Freundschaft* eine

---

<sup>824</sup> Enno Kaufhold: „Das fotografische Porträt als Spiegel des Gesellschaftlichen“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2005, S. 16.

<sup>825</sup> Jean Sagne: „Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers“ In: Frizot 1998, S. 106.

<sup>826</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 296.

<sup>827</sup> Vgl. Jäger 2000, S. 53/55.

<sup>828</sup> Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 304.

<sup>829</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 304.

<sup>830</sup> Robert Sobieszek: „Introduction“ In: Newman 1974, S. viii.

<sup>831</sup> Ausst.-Kat. Ostfildern 1991, S. 10.

große Rolle. Im Atelier ausliegende Mappenwerke und die Porträts der berühmten Zeitgenossen bilden dabei das Kapital des Fotografen. Dieses *Who-Is-Who* zeigt den Kundenstamm auf und gibt gleichzeitig Auskunft über das Standing des Fotografen. Das darin sichtbare gesellschaftliche Renommee und die fotografische Profession bestimmen das Fotografen-Bild dieser Zeit. Der berühmte Kunde wird als Werbeträger und Qualitätsmerkmal eines Fotografen eingesetzt. Die *Freundschaft* hingegen spielt eine für das Fotoporträt zunächst untergeordnete Rolle. Zwar ist das Bewusstsein für den Stellenwert der *Empathie* für eine gute Fotografie auch zu dieser Zeit vorhanden, die gängige Praxis des Fotoporträts bietet jedoch kaum Möglichkeiten ein *Freundesbildnis* auszuprägen. Auch der *Topos der Freundschaft* spielt zu dieser Zeit noch nicht die zentrale Rolle, sondern das Renommee eines Fotoateliers wird durch die berühmten Modelle ausgebildet.

„Das Kulissenmäßige, das Theaterhafte war es, was die Porträtphotographie schliesslich den ehrlichen Leuten zuwidermachte. Nichts war mehr echt an diesen Bildern, sie waren von vorn bis hinten, von oben bis unten gekünstelt. Die Menschen erschienen auf ihnen niemals so, wie wir sie kennen, wie sie uns in Liebe und Hass im Leben gegenüberstehen, sie erscheinen stets im Theaterraufputz, stets in Theatergeschichten, stets von lebensfremden pappenen Kulissen mit unwahren Dekorationen umgeben.“<sup>832</sup>

Gleichzeitig aber bedingt diese massenhafte und stereotype Bildnistradition das Streben zukünftiger Fotografen nach Individualität und künstlerischem Ausdruck, welche ein idealer Nährboden für Freundschaftsbekundungen im fotografischen Künstlerporträt sind.

## 5.2 INTIM – Zusammenarbeit unter Kollegen

### 5.2.1 Neue Bildtypen des modernen Porträts

#### Das Aufkommen künstlerischer Ambitionen

Als Antwort auf das phrasenhafte und geistlose Atelierporträt werden in der künstlerischen Fotografie der Aussagegehalt und die Authentizität über die

---

<sup>832</sup> Loescher 1903, S. 24/25.

technische Perfektion gestellt. Die Kunstfotografie ist als Reformbewegung zur klassischen Atelierfotografie sowie zur stereotypen *Carte de Visite* angelegt und soll das Bewusstsein für eine selbständige, persönliche Arbeitsweise schärfen.<sup>833</sup> Damit ergibt sich insgesamt ein Wandel vom stereotypen Darstellungstypus zum „intime[n], den Lebensgewohnheiten des Dargestellten entsprechende[n Porträt durch] Haltung und Gesichtsausdruck“<sup>834</sup>. Als Gegenpol zur industriellen Produktion und massenhaften Verbreitung gewinnen diverse Veredelungstechniken<sup>835</sup> und die Fotoausstellung an Bedeutung. Schließlich streben die Akteure danach die Fotografie als eigenständige Kunstform anerkennen zu lassen. Der Kunstfotograf, meist ein Amateur ohne Fotoausbildung aber auch ohne wirtschaftliche Notwendigkeiten, ist unabhängig von den Kundenwünschen im Atelier. Häufig porträtiert er „seine Freunde in ihrer täglichen Umgebung oder im Freien“<sup>836</sup>.

Damit einhergehend ergibt sich eine zwanglosere Auffassung des Bildnisses. Ein ästhetischer Paradigmenwechsel befreit das Fotoporträt von den Regeln der Malerei, sodass die Qualität nicht länger an die überlieferten künstlerischen Stilkriterien gebunden ist und das Potential der visuellen Wahrnehmung ausgeschöpft werden kann.<sup>837</sup>

„Die Porträtfotografen des beginnenden 20. Jahrhunderts verliehen jedem Individuum durch neue Aufnahmevarianten oder originelle Einstellungen eine persönliche Identität innerhalb einer genau umrissenen sozialen Schicht. Künstlerporträts, Schriftstellerporträts, Starporträts und Bilder von Arbeitern waren alle Zeugnisse einer Mikrogesellschaft und ersetzten – meist als Nahaufnahme – die Uniformität der ‚carte-de-visite‘.“<sup>838</sup>

---

<sup>833</sup> Vgl. Claudia Gabriele Philipp: „Bildmäßige Photographie. Zur künstlerischen Legitimation des Photographen“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 39.

<sup>834</sup> Bodo von Dewitz: „Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2008a, S. 25/26.

<sup>835</sup> Gerne wird auf Ölpigmentdruck, Bromöldruck oder Gummidruck zurückgegriffen. (vgl. Dewitz 1989, o.S. [2])

<sup>836</sup> Ausst.-Kat. Hamburg 1980, S. 7.

<sup>837</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 7.

<sup>838</sup> Pierre Vaisse „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 495.

Julia Margaret Cameron (1815–1879) ist eine wichtige Vertreterin des Pictorialismus und setzt die Unschärfe zur *Nobilitierung der Fotografie* ein.<sup>839</sup> Sie wird berühmt durch ihre Porträts. „Diese stellen meist Mitglieder ihres Freundeskreises dar, eines hochexklusiven Kreises bedeutender Wissenschaftler, Schriftsteller und Politiker.“<sup>840</sup> Die arrangierten Porträts von Besuchern und Freunden der Familie wirken meist wie zufällig aufgenommen;<sup>841</sup> ihr Haus wird bald zum Treffpunkt für Literaten und Künstler.<sup>842</sup> Mit ihren Porträts arbeitet sie gegen die charakterlose Porträt-Produktion der *Carte de Visite* und bemüht sich die Persönlichkeit des Modells auszudrücken.<sup>843</sup> Ökonomisch erfolgreich und eigenständig,<sup>844</sup> geht sie einen individuellen künstlerischen Weg und wird eine Pionierin des *CloseUp*.<sup>845</sup> Vor diesem Hintergrund verändert sich das Verhältnis zwischen Fotograf und Künstler von der Kundenbeziehung zur Zusammenarbeit zwischen Kollegen, Bekannten und Freunden. „Das Künstlermilieu [im Paris der 1920er Jahre] malte und fotografierte, portraitierte und reproduzierte sich gegenseitig.“<sup>846</sup> So verwundert es nicht, dass das Porträtieren von Bildenden Künstlern als Betätigungsfeld stark zunimmt. Der Fotograf wird dabei nicht mehr ausschließlich als Ausführender wahrgenommen, sondern als wesentlicher Bestandteil der entstehenden künstlerischen Porträts.

---

<sup>839</sup> Vgl. Susanne Witzgall: „Unschärfe/Defiguration“ In: Ausst.-Kat. München/Berlin 2002, S. 44.

<sup>840</sup> Honnef 1977, S. 31.

<sup>841</sup> Gottfried Boehm: „Lebensspur. Zum Bildnis im Zeitalter der Moderne“ In: Ausst.-Kat. Mainz 2000, S. 42.

<sup>842</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 304.

<sup>843</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 305.

<sup>844</sup> Vgl. Claudia Gabriele Philipp: „Out of Focus. Von Julia Margaret Cameron zum Piktorialismus“ In: Ausst.-Kat. München/Berlin 2002, S. 14. Eine erhaltene Preisliste belegt die anhaltende Produktivität sowie die professionelle Organisation ihres Betriebes.

<sup>845</sup> Vgl. Gernsheim/Gernsheim 1969, S. 305.

<sup>846</sup> Hörner 2002, S. 143.

### Der künstlerische Moment bei Edward Steichen



Abb. 24: Edward Steichen, *Rodin devant le monument à Victor Hugo* (1901).

Der Hintergrund der Fotografie *Rodin devant le Monument à Victor Hugo* (Abb. 24) ist vollflächig von der künstlich angeleuchteten Skulptur ausgefüllt. Im Vordergrund ist der Künstler selbst zu sehen. Mit dem Rücken zum rechten Bildrand nimmt er als Schattenfigur die rechte Bildhälfte ein und es existiert ein flächiger Kontrast von verschattetem Modell und erleuchtetem Hintergrund, lediglich im unteren Bereich verschmelzen vorn und hinten. „[So] schafft Steichen, vor allem mit Kontrasten von Licht und Schatten, eine eigentümliche Korrespondenz zwischen Künstler und Kunstwerk: [... Rodin] wirkt in sich ruhend

und zugleich so, als könne er alles um sich herum beherrschen.“<sup>847</sup> Kontrast und Unschärfe unterstreichen den flächigen Bildaufbau, sodass das Porträt an einen Scherenschnitt erinnert. In der Tradition der Malerei ist ein solcher Scherenschnitt als beliebte Form des *Freundesbildnisses* zu benennen.<sup>848</sup> Wenn auch der Kontext hier nicht für ein *Freundesbildnis* spricht, macht die formale Gestalt diese Parallele deutlich. Damit wird keine Funktion als *Freundesbildnis* erfüllt, sondern das Künstlergenie Rodins unterstrichen. „Steichens Rodin-Porträt war ein ‚Meisterstück, [...] das ganze Leben eines Menschen reduziert

<sup>847</sup> Ullrich 2002, S. 45.

<sup>848</sup> Vgl. hierzu Kap. III.4.3.

auf eine einfache Silhouette’.<sup>849</sup> Ähnlich inszeniert Steichen in *Rodin à côté du Penseur* (Abb. 25), welches mehr ein Bild *an* denn ein Bild *von* Rodin ist,<sup>850</sup> den geistigen Dialog zwischen Rodin, seinem berühmten *Denker* und der hell kontrastierenden Statue Victor Hugos.<sup>851</sup> Daneben hat Steichen auch konventionelle Porträts aufgenommen,<sup>852</sup> in der Silhouette aber sieht er die deutlichste Entsprechung des Künstlers.<sup>853</sup>



Abb. 25: Edward Steichen, *Rodin à côté du Penseur, le monument à Victor Hugo en arrière-plan retirage d'après gomme?* (1902).

Edward Steichen (1879–1973) gehört zu den Fotografen, die von „August Rodin, dem damals wohl berühmtesten lebenden Kunst-Star“<sup>854</sup>, Fotografien anfertigt. Er selbst gibt an, dass das „Ereignis, welches das Jahr 1901 für [ihn] unvergesslich machte, war [seine] Bekanntschaft mit Auguste Rodin.“<sup>855</sup> Rodin lädt den Fotografen ein ihn jederzeit am Samstagnachmittag, der für Freunde und Gäste freigehalten ist, zu besuchen; zunächst aber sind Steichens regelmäßige Besuche von Zurückhaltung und Beharrlichkeit geprägt, bevor er den

<sup>849</sup> Catherine Coleman: „Edward Steichen und ‚Camera Work‘“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 99.

<sup>850</sup> Steichen 1965, o.S. [Kap. 2]

<sup>851</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Heidelberg 1995, S. 71. Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine Montage von zwei Aufnahmen, die Steichen erst später ausführt, als er dazu eine Technik entwickelt hat. „Rodin war begeistert, als ich ihm das montierte Bild zeigte.“ *Hugo* kann dabei als Gott und der *Denker* als Teufel aufgefasst werden. (vgl. Ronald J. Gedrim: „Peinture à la lumière. Der Maler des Lichts: 1898–1907“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 87)

<sup>852</sup> Edward Steichen, *Rodin* (1902), Platindruck. Abb. in: Steichen 1965, Abb. 15.

<sup>853</sup> Vgl. Steichen 1965, o.S. [Kap. 2]

<sup>854</sup> Ullrich 2009, S. 60.

<sup>855</sup> Steichen 1965, o.S. [Kap. 2] Rodin schaut Steichens Mappe an, danach platzt dieser heraus, dass es sein „größter Lebenswunsch sei, ein Porträt von ihm aufzunehmen.“

Künstler nach knapp einem halben Jahr in ersten Aufnahmen festhält.<sup>856</sup> Die Beziehung kann dennoch nicht als *Freundschaft* bezeichnet werden, sondern es ist eine Bekanntschaft, die auf „gegenseitiger Achtung“<sup>857</sup> und Steichens „brennender Verehrung des großen Meisters“<sup>858</sup> gründet.

Tatsächlich gibt es noch eine andere wichtige Beziehung bei Steichen, die hier erwähnt werden muss: „In the same period [1908] he began what he later characterized as ‚a long and warm friendship‘ with the Romanian sculptor Constantin Brancusi“<sup>859</sup>. Das Kennenlernen erfolgt über Rodin.<sup>860</sup> In den 1920ern fotografiert Steichen Brancusi mehrmals, sowohl 1920 während der Arbeit und im Atelier als auch ein oder zwei Jahre später als CloseUp vor einfachem Hintergrund.<sup>861</sup> Dieser Wandel vom Stil des Pictorialismus hin zur Sichtweise der Neuen Sachlichkeit kann neben der stilistischen Entwicklung des Fotografen und der Selbstdarstellung des Künstlers auch als ein sich durch die Dauer der Beziehung ausbildendes *Freundesbildnis* gelesen werden. Andere Beispiele belegen diese Unschärfe der Bildkategorie *Freundesbildnis*. Der Bildaufbau Steichens im Rodin-Porträt (Abb. 24) muss nicht zwingend vom

---

<sup>856</sup> Vgl. Steichen 1965, o.S. [Kap. 2] Der Maler Fritz Thaulow machte Steichen 1901 in Meudon mit Rodin bekannt. Steichen selbst schrieb dazu: „Im Jahre, das meiner ersten Begegnung mit Rodin folgte, besuchte ich sein Atelier häufig, während er arbeitete und Besucher empfing. Erst nach diesem Jahr der Beobachtung und des Studiums photographierte ich ihn. Ich war der Meinung, daß es in einem solchen Porträt darauf ankam, die Arbeit und das Genie des Mannes auszudrücken, und ich war entschlossen, jenem massiven, ausdrucksstarken Haupt die Betonung als Silhouette zu geben.“(Gruber 1960, S. 145/46)

<sup>857</sup> Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XXIII.

<sup>858</sup> Gruber 1960, S. 145. Steichen selbst schreibt: „Ich bin den Ermutigungen, die Sie mir gegeben haben, gegenüber sehr empfänglich gewesen, und ich habe sie um so höher eingeschätzt, als sie von Ihnen kamen, für den ich seit langem eine so große Bewunderung hegte, für Sie, den größten Meister aller Zeiten.“(Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XXIII. Zitiert nach: Brief von Edward Steichen [1901], Archiv des Musée Rodin, Paris) Rodin wird sogar als Ersatzvater für Steichen bezeichnet.(vgl. Ronald J. Gedrim: „Peinture à la lumière. Der Maler des Lichts: 1898–1907“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 87)

<sup>859</sup> Graham Smith: „Edward [Eduard] Jean Steichen“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 101.

<sup>860</sup> Vgl. Graham Smith: „Edward [Eduard] Jean Steichen“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 101.

<sup>861</sup> Vgl. Graham Smith: „Edward [Eduard] Jean Steichen“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 101. Vgl. hierzu: Edward Steichen, *Constantin Brâncuși* (1927), Fotografie, Bath, Royal Photographic Collection.

Scherenschnitt und damit von der Idee eines *Freundesbildnisses* hergeleitet werden. Denn der Darstellungstypus von Rodin im Profil ist nicht neu. Bereits in *Auguste Rodin mit der Büste des Père Eymard* (Abb. 26) zeigt Charles Aubry (1803–1883) 1864 den Künstler und die Skulptur in sich gegenseitig zugewandener Position, sodass der Rezipient beide im Profil wahrnimmt. Die Vermutung, dass Steichen die bestehende Darstellungsform Rodins aufgreift und damit die intendierte Selbstdarstellung des Künstlers erfüllt, liegt somit nahe. Im Hinblick auf die Entstehungszeit mag die freie Darstellung in Aubrys Fotoporträt demnach stärker überraschen als Steichens qualitativ hochwertige und formal konsequente Umsetzung des neuen Zeitgeistes. Die mögliche Erklärung für Aubrys zukunftsweisende Fotografie entspricht der vielfach vorgebrachten These, dass die Nähe zum Modell eine freie und authentische Bildgattung wesentlich begünstige. Elsen sieht in dem nahezu unbekanntem Fotografen Aubry einen *childhood friend* Rodins.<sup>862</sup> „Das Foto ist also wahrscheinlich aus Freundschaft und damit aus einer anderen Motivation als die *Cartes de célébrités* entstanden“<sup>863</sup>. Diese Beziehung könnte das für die Zeit unübliche Konzept des arbeitenden Künstlers in kargem Raum erklären. Aufgrund der technischen Möglichkeiten im Jahr 1864 kann jedoch noch keine tatsächliche Arbeitsszene dargestellt werden und der Künstler posiert mit der vollendeten Büste. Dennoch ist die Idee einer authentischen Momentaufnahme bereits in diesem



Abb. 26: Charles Aubry, *Portrait de Rodin travaillant au buste du Père Eymard* (1863).

Porträt demnach stärker überraschen als Steichens qualitativ hochwertige und formal konsequente Umsetzung des neuen Zeitgeistes. Die mögliche Erklärung für Aubrys zukunftsweisende Fotografie entspricht der vielfach vorgebrachten These, dass die Nähe zum Modell eine freie und authentische Bildgattung wesentlich begünstige. Elsen sieht in dem nahezu unbekanntem Fotografen Aubry einen *childhood friend* Rodins.<sup>862</sup> „Das Foto ist also wahrscheinlich aus Freundschaft und damit aus einer anderen Motivation als die *Cartes de célébrités* entstanden“<sup>863</sup>. Diese Beziehung könnte das für die Zeit unübliche Konzept des arbeitenden Künstlers in kargem Raum erklären. Aufgrund der technischen Möglichkeiten im Jahr 1864 kann jedoch noch keine tatsächliche Arbeitsszene dargestellt werden und der Künstler posiert mit der vollendeten Büste. Dennoch ist die Idee einer authentischen Momentaufnahme bereits in diesem

<sup>862</sup> Vgl. Elsen 1980, S. 12.

<sup>863</sup> Klant 1995, S. 35.

frühen Arbeitsporträt angelegt. Im Weiteren wird zu klären sein, ob eine solche Darstellungsform von der Freundschaft lediglich begünstigt wird oder diese gar unerlässlich für eine solche Porträtsituation ist. Auch das Rodin-Porträt<sup>864</sup> von Gertrude Käsebier (1852–1934) zeigt den Künstler im Profil und mit einer Skulptur. Käsebier selbst zählt die Rodin-Porträts zu ihren herausragendsten Leistungen in der Fotografie.<sup>865</sup> Und die Kritiker werten diese Porträts als feinfühliges Konterfei des Bildhauers, die Dokument einer Freundschaft sind.<sup>866</sup> Rodin schreibt Käsebier im April 1906 als *Fachgenossin* – „from one artist to another artist“<sup>867</sup> – an und deren Korrespondenz reicht bis ins Jahr 1915, also zwei Jahre vor Rodins Tod.<sup>868</sup> Trotz der sprachlichen Barriere und nur unregelmäßiger Treffen erhalten die Beiden diese Beziehung aufrecht.<sup>869</sup> Käsebier gelingt es das als schwierig bekannte Modell, das häufig in grotesken und unsinnigen Posen innehält, in einem entspannten und nachdenklichen Moment zu fotografieren, als er sich des Porträtiertwerdens offenbar nicht bewusst ist.<sup>870</sup> Nur Käsebier und Steichen haben ihn in verblässender Umgebung porträtiert.<sup>871</sup>

Die Bewunderung für Rodin hindert den Fotografen Steichen nicht daran seine Professionalität zu wahren und er gibt den Wünschen Rodins keineswegs nach. „Er selbst wählte die Posen, die Aufnahmewinkel, das Licht, und seine Beziehung zu Rodin war nicht die eines Untergebenen. Edward Steichen hat es nicht

---

<sup>864</sup> Gertrude Stanton Käsebier, *Porträt von Auguste Rodin in seinem Atelier* (Meudon 1905), Platin-Druck aus einem Gelatinesilberbromid-Negativ, Paris, Musée d'Orsay, Inv.-Nr. PHO 1995 1, Geschenk von Charles und Carol Isaacs, in Erinnerung an Herrn Philippe Néagu im Jahr 1995.

<sup>865</sup> Vgl. Graham Smith: „Gertrude Stanton Käsebier“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 67.

<sup>866</sup> Vgl. Michaels 1992, S. 103. Die sechs Briefe, die Schnapsschüsse, die Käsebier von Rodins Atelier gemacht hat, und die vier Zeichnungen und die Skulptur, die Rodin Käsebier geschenkt hat, befinden sich heute im Museum of Modern Art, New York.

<sup>867</sup> Michaels 1992, S. 110.

<sup>868</sup> Vgl. Michaels 1992, S. 110.

<sup>869</sup> Vgl. Michaels 1992, S. 105.

<sup>870</sup> Vgl. Graham Smith: „Gertrude Stanton Käsebier“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 67.

Zitiert nach: John Murray Anderson: *Out Without My Rubbers – The Memoires of John Murray Anderson, as told to and written by Hugh Abercrombie Anderson*. New York 1954, S. 52.

<sup>871</sup> Vgl. Michaels 1992. S. 107.

nötig, sich einer Berühmtheit anzuschließen, um seinen Ruf zu begründen.<sup>872</sup> Während sich viele andere Fotografen von Rodin instrumentalisieren ließen, arbeitet Steichen vollkommen unabhängig und bleibt absichtlich außerhalb des *Unternehmens Rodin*.<sup>873</sup> Damit hebt er sich von den meisten Rodin-Fotografen ab, die in größerer Abhängigkeit vom Künstler stehen, denn mit der Zeit entwickelt Rodin eine ausgeklügelte Professionalität im Einsatz des Mediums Fotografie, das er schon früh in besonderem Umfang einsetzt.<sup>874</sup> Rodin gilt als schwierig – nur autorisierte Abbildungen seiner Skulpturen werden publiziert; viele Fotografen stehen unter Vertrag, um ihn und sein Werk in genialem Licht zu zeigen.<sup>875</sup> „Der erste Star, der sein Atelier zur Bühne einer Kreativitäts-Inszenierung werden ließ, war Auguste Rodin. Ab 1896 zirkulierten zahlreiche Fotos, die sogar als Postkarten und Fan-Artikel vertrieben wurden.“<sup>876</sup> So dient das fotografische Abbild zur Dokumentation, der Vervielfältigung der Kunstwerke, als Werbeinstrument für die Skulpturen, als Ersatz für nicht gezeigte Ausstellungsobjekte und als Korrektiv während des Schaffensprozesses.<sup>877</sup> Mit steigendem Erfolg des Künstlers nimmt die Anzahl der Fotografen zu. Seit der Rodin-Retrospektive von 1900 erscheint eine Menge internationaler Interessenten in der Hoffnung an dem Ruhm Rodins beteiligt zu sein oder auch finanziellen Profit daraus zu ziehen.<sup>878</sup> Rodin ist damit ein eindrückliches Beispiel für die Berechenbarkeit vieler Fotografen und deren Wissen um die

---

<sup>872</sup> Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XXIII.

<sup>873</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 74. Erster Fotograf ist Eugène Druet, ein Amateur, den Rodin seit 1896 kennt.(S. XVII) „Sicher nahm Rodin an, er könne diesen Amateur, der sich seinem Werk gegenüber hinreichend empfänglich und begeistert gezeigt hatte, leichter leiten als einen Berufsphotographen.“(S. XVII) Bis zum Streit um die Rechte an den Fotografien ist das Verhältnis der beiden von freundschaftlicher Art und auch später arbeiten die Rodin-Fotografen in Abhängigkeit des Künstlers und es finden sich mehrfach Hinweise auf Freundschaften, so zu Haweis und Coles; eine offizielle Partnerschaft entsteht zwischen Rodin und Bulloz.(S. XX/XXI) „Der Photograph fügte sich den Forderungen des Bildhauers, und ihre Zusammenarbeit dauerte wie die mit Druet bis zu seinem Tode.“(S. XXI)

<sup>874</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. VI.

<sup>875</sup> Vgl. Héléle Pinet: „Rodin trifft seine Photographen“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XVI-XXIII.

<sup>876</sup> Wolfgang Ullrich: „„Erwin anrufen“ – oder: Wie wird künstlerische Kreativität (mit)geteilt? Das Atelier als Standortvorteil“ In: Diers/Wagner 2010, S. 205.

<sup>877</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. V.

<sup>878</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XXII.

Berühmtheit der Modelle zugunsten des eigenen Renommées und Erfolgs. Die Zusammenarbeit mit Steichen ist von anderer Natur, die beiden Künstler begegnen sich auf Augenhöhe. Entsprechend verwundert es nicht, dass ein anspruchsvoller Künstler wie Rodin dem Fotografen Steichen seinen Freiraum zugesteht und so voll Lobes ist:

„[...] Ich halte Steichen für einen sehr großen Künstler und für den führenden, ja den größten Photographen unserer Zeit. Vor ihm wurde nichts von Bedeutung geschaffen. Für mich ist es vollkommen gleichgültig, ob der Photograph eingreift oder nicht. Ich weiß nicht, bis zu welchem Grad Steichen interpretiert, und ich sehe keinerlei Schaden darin, noch von welcher Bedeutung es sein könnte, welche Mittel er benutzt, um zu seinem Ergebnis zu kommen. Mir kommt es nur auf das Resultat an, das jedoch immer klar und deutlich eine Photographie bleiben muß. Sie wird immer interessant sein, solange sie das Werk eines Künstlers ist.“<sup>879</sup>

Dieses herausragende Lob muss im Kontext gesehen werden. Steichen hat die Angewohnheit seine berühmten Modelle um Kommentare zu bitten und so richtet er 1903 seine Bitte auch an Rodin: „[...] Wenn Sie mir nur einige Worte schreiben wollten, die ich sehr schätzen werde, und vor allem eine Zeile für die Kunst, die ich mit Ihrem Porträt für das Frontispiz meines Buches drucken lassen kann.“<sup>880</sup> Beide Parteien dieser Beziehung streben stets nach ihrem eigenen Vorteil – es ist kein wechselseitiges Miteinander. Steichen nutzt Rodin als Katalysator in seiner Karriere. Und Rodin versucht von Steichen zu profitieren indem ihm andere Fotografen anschließend ähnliche Abzüge erstellen und er so die künstlerischen Aufnahmen von Steichen durch andere Fotografen kommerziell ausbeuten kann.<sup>881</sup> Der Aspekt des *Freundesbildnisses* kann hier deshalb nur unter Vorbehalt genannt werden.

Der Fotograf gewinnt an Renommee und Ansehen. Deutlich zeigt der Vergleich von Steichen und anderen Rodin-Fotografen diese Unterscheidung in abhängige, ausführende Fotografen und Fotografen mit künstlerischem Rang. Die sowohl in Qualität als auch in Quantität durchweg innovativen

---

<sup>879</sup> Georges Besson: „Pictorial Photography: A Series of Interviews“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 75.

<sup>880</sup> Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. 75. Zitiert nach: Brief von Edward Steichen an August Rodin (1903), Archiv des Musée Rodin, Paris.

<sup>881</sup> Vgl. Hélène Pinet: „Rodin trifft seine Photographen“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1986, S. XXIII.

Prominentenporträts für *Vanity Fair* belegen diese Stellung von Edward Steichen.<sup>882</sup> „Denn wer sich vom Meister persönlich porträtieren ließ, gehörte fortan zum Kreis der ‚Steichenisierten‘.“<sup>883</sup> Dazu fotografiert er zahlreiche Prominente aus künstlerischen und literarischen Kreisen.<sup>884</sup> Es ist eine Prominentengalerie, die für seine Generation ähnliches leistet wie die Porträtaufnahmen Nadars für die intellektuelle Welt von Paris.<sup>885</sup> Gleichzeitig erhebt er das Prominentenporträt zu einer anspruchsvollen Darstellungsform,<sup>886</sup> denn er nimmt sich für seine Modelle Zeit und schafft lediglich eine Porträtsitzung am Tag, womit er sich bewusst von den Berufsfotografen mit rund 40 Sitzungen abhebt.<sup>887</sup> „Es bedeutet die völlige Versenkung in die Persönlichkeit meines Modells, den vollständigen Verlust meiner eigenen Identität, und wenn es vorbei ist, stehe ich kurz vor dem Kollaps.“<sup>888</sup> Diesem Anspruch kann Steichen sicher nicht bei jedem Porträtauftrag für die Zeitschriften *Vanity Fair* und *Vogue* gerecht werden, da fast täglich prominente Menschen in sein Atelier kommen. „In der Mehrzahl der Fälle hatte ich diese Leute noch nie gesehen, wenn sie zur Tür meines Ateliers hereinkamen...“<sup>889</sup> Dabei strebt Steichen – wie viele andere – nach dem Abbild der Persönlichkeit im Fotoporträt. Später

<sup>882</sup> Vgl. William A. Ewing: „Einleitung: ‚Ein Junge, der neue Ideen hat‘“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 19. „[...] über Tausend weitere berühmte männliche und weibliche Bühnen- und Filmschauspieler, Filmregisseure, Sänger, Musiker, Sportler, Autoren, Flieger, Maler, Dichter und Staatsmänner saßen dem unendlich produktiven Porträtisten Modell.“ (S. 20)

<sup>883</sup> William A. Ewing: „Einleitung: ‚Ein Junge, der neue Ideen hat‘“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 15.

<sup>884</sup> Vgl. Ronald J. Gedrim: „Peinture à la lumière. Der Maler des Lichts: 1898–1907“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 87.

<sup>885</sup> Vgl. Newhall 1998, S. 276.

<sup>886</sup> Vgl. William A. Ewing/Todd Brandow: „Vorwort und Dank. In High Fashion“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007c, S. 11.

<sup>887</sup> Vgl. Ronald J. Gedrim: „Peinture à la lumière. Der Maler des Lichts: 1898–1907“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 89.

<sup>888</sup> Ronald J. Gedrim: „Peinture à la lumière. Der Maler des Lichts: 1898–1907“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 89. Zitiert nach: Unbezeichneter Ausschnitt aus einer Tageszeitung, Milwaukee, 30.08.1902; Undatierter Zeitungsausschnitt mit dem Hinweis „Tells About His Work“ in Marie Steichens Notizbuch, Edward Steichen Archive, The Museum of Modern Art, New York.

<sup>889</sup> Maddow 1979, S. 387.

relativiert er dieses Streben selbst: „Es ist völlig unmöglich, ein sogenanntes realistisches Porträt von einer Person zu machen.“<sup>890</sup>

Dieses auch bei Steichen vorhandene Streben mag in den meisten Fällen der Grund für die Thematisierung der Beziehung zwischen Fotograf und Modell sein. Meist sind die Fotografen von ihren Künstlermodellen und deren Berühmtheit abhängig und versuchen deren Glanz auf sich abfärben zu lassen. Zunehmend bildet sich ab der Weimarer Republik der Starkult heraus. Hugo Erfurth, Rudolf Dührkoop und Nicola Perscheid gehören zu den ersten Berufsfotografen, die sich von den neuen Impulsen der künstlerischen Fotografie inspirieren lassen,<sup>891</sup> um ihr Werk künstlerisch aufzuwerten. „Der neue Typus des künstlerisch orientierten Berufsfotografen spürt mit psychologischem Geschick die Wünsche seiner Kundschaft nach zeitgemäßer Repräsentation und gibt sein ganzes Können in die bildmäßige Umsetzung.“<sup>892</sup> Mit Rudolf Dührkoop (1848–1918) setzt sich eine neue Ästhetik durch, denn „bald gab er es auf, seine Kunden vor dem künstlichen Dekor des Ateliers posieren zu lassen. Stattdessen fotografierte er sie in der privaten Umgebung ihrer Wohnungen oder im Freien.“<sup>893</sup> Er sorgt für einen natürlichen und individuellen Ausdruck der Porträtierten,<sup>894</sup> teilweise verwendet er sogar den Moment scheinbarer Überraschung. „Immer [...] soll der Portraitierte ganz eigene Persönlichkeit bleiben.“<sup>895</sup> In diesen Fällen kommt der Freundschaft eine gesteigerte Bedeutung zu. Vermehrt nehmen auch die Fotografen eine künstlerisch eigenständige

---

<sup>890</sup> Carol Squiers: „Edward Steichen bei Condé Nast Publications“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b, S. 116. Zitiert nach: Edward Steichen, 1936, vor Zuhörern in Rochester, New York. Vgl. hierzu auch: Maddow 1979, S. 392: „Wenn sich jemand vorstellt, daß ein darstellender Künstler in irgendeinem Medium ein vollkommenes Porträt solcher Art in einem Bild zusammenfassen kann, dann überfordert er die Logik. Jedes menschliche Wesen ist sowohl des Lachens wie der Tränen fähig, und es gibt keinen Durchschnittswert, in welchem sich die unendliche Skala menschlichen Empfindens und der widersprüchlichen Zustände von Herz und Geist, so wie sie nun mal dem menschlichen Wesen eigen sind, in eins fassen ließen.“

<sup>891</sup> Vgl. Dewitz 1989, o.S. [2]

<sup>892</sup> Ausst.-Kat. Stuttgart 1991, S. 14.

<sup>893</sup> Pierre Vaisse „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 498.

<sup>894</sup> Vgl. Klaas Dierks: „Rudolf Dührkoop“ In: Ausst.-Kat. Hamburg 2011, S. 101.

<sup>895</sup> Dührkoop 1907, S. 6/11/15.

Position ein. Dies zeigt, dass weder der Fotograf noch der Künstler von vorn herein der Richtungsweisende ist, vielmehr wird die Eigenständigkeit des „Bekannteren“ als Hilfestellung für den „Schwächeren“ genutzt. So wird das Interesse an berühmten Persönlichkeiten meist nicht mehr von gewöhnlichen Fotoateliers bedient, sondern von Fotografen, die selbst Star-Charakter haben. Zu diesen Könnern oder Meistern gehören unter anderem Avedon, Beaton, Brandt, Chergesheimer, Halsman, Horst, Karsh, List, McBean, Newman, Rawlings, Man Ray, Penn, Smith oder Stern, gleichzeitig aber sind sie Porträtfotografen aus innerer Berufung.<sup>896</sup>

### CloseUp und Profil als Ausdruck von Gemeinschaft

Das Porträt *Paul Citroen* (Abb. 27) rückt das Gesicht des Porträtierten unglaublich nahe an die Kamera heran. Kinn, Stirn und Ohren sind vom Bildrand abgeschnitten und der Betrachter versucht hinter die Fassade des Porträtierten zu blicken, doch der Blick der Porträtierten ist unbestimmt zum linken Bildrand gerichtet und die Konturlinie des Dreiviertelprofils vor dunklem Grund unterstreicht die emotionale Abgeschlossenheit des Porträtierten. Die Unmöglichkeit dieses Wunsches ins Innere des Porträtierten blicken zu können, wird im zweiten Porträt<sup>897</sup> auf den Punkt gebracht: Die unmittelbare Präsenz fesselt den

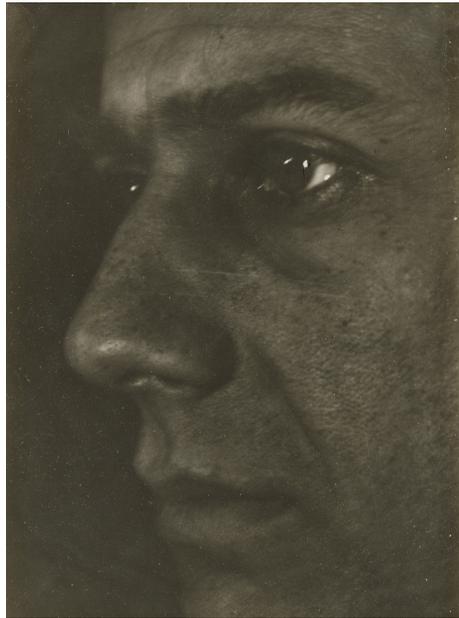


Abb. 27: Umbo, *Paul Citroen* (1926).

<sup>896</sup> Vgl. Gruber 1960, o.S. [14].

<sup>897</sup> Umbo, *Paul Citroen* (1926), Fotografie, 15,9 x 12,1 cm, Wassenaar, Sammlung Erben Citroen. Abb. in: Molderings 1996, Abb. 2.

Betrachter und auf eigentümliche Weise wird man sich der Assymetrie des menschlichen Gesichts bewusst, das als Fassade trotz der unmittelbaren Nähe keinen Blick in das Innere des Porträtierten zulässt. „Je näher die Kamera einem Gesicht rückt, umso mehr löst sich dieses von der Person, zu der es gehört.“<sup>898</sup> Es scheint die Bildsprache des Fotografen gegenüber der Künstlerinszenierung zu überwiegen. Damit ist das CloseUp eine besonders ehrliche Form des Fotoporträts und gut für das *Freundesbildnis* geeignet. Auf Umbo, eigentlich Otto Maximilian Umbels (1902–1980), geht diese Stilistik der fotojournalistischen Porträtaufnahme zurück, indem er 1929 aus den experimentellen Bildnissen von 1926/27 *eine Art Standardform* entwickelt.<sup>899</sup> Umbo und Citroen starten ihre Versuche mit der Fotografie gemeinsam: „Vierzehn Tage lang fotografierten sie sich gegenseitig oder eine gelegentlich dazukommende Freundin. [...] Citroens Aufnahmen sind sichtlich weniger geglückt als die seines Freundes.“<sup>900</sup> Solche Porträts, wie diese beiden *Freundesbildnisse* können weder der Eitelkeit des Abgebildeten schmeicheln noch seiner gesellschaftlichen Selbstdarstellung dienen – „rein aus dem Spieltrieb und der gestalterischen Neugier heraus entstanden, waren Umbos frühe Bildnisse experimentelle Porträts im wahrsten Sinne des Wortes“.<sup>901</sup> Gleichzeitig betritt Umbo damit Neuland:

„Derartige Bildnisse hat es in der Porträtfotografie noch nicht gegeben. [...] Aus einer geradezu unwirklichen Nähe blicken wir dem Dargestellten in die Augen, aus einer Distanz, die im normalen Umgang zwischen den Menschen abgelehnt, da sie als aufdringlich und unangenehm empfunden würde.“<sup>902</sup>

In den 20er Jahren vollziehen sich insgesamt viele wichtige Neuerungen. So der rasche Wachstum der Wirtschaftszweige Fotoillustrierte und Werbeindustrie, der steigende Konkurrenzkampf um das Expertentum und die Originalität eines Fotografen oder auch die Entstehung des Fotobildbandes.<sup>903</sup> Mit dem Profil als wichtige Wiedergabeform eines speziellen Menschen und dem CloseUp als Ausdrucksform des Neuen Sehens, können zwei Bildtypen als

---

<sup>898</sup> Belting 2013, S. 198.

<sup>899</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1996, S. 130.

<sup>900</sup> Molderings 1996, S. 52.

<sup>901</sup> Vgl. Molderings 1996, S. 54.

<sup>902</sup> Ausst.-Kat. Düsseldorf 1996, S. 31.

<sup>903</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 191.

wesentliche Merkmale eines *fotografischen Freundesbildnisses* ausgemacht werden. Wenn auch in Fotojournalismus der Auftrag und die Story im Vordergrund steht, sich der Fotograf über die bereits geleisteten Aufträge identifiziert und dieser keine besondere, intime Beziehung zwischen Fotograf und Modell voraussetzt oder ermöglicht, taucht der Topos der Freundschaft doch in vielen Fotografen-Lebensläufen aus dieses Sektor auf. Hier dient er meist zur Kontextualisierung des Fotografen in seinem Umfeld und zur Hervorhebung wichtiger Kontakte und Verbindungen und ist nicht Form eines wertenden Instruments für das fotografische Künstlerporträt. Aufgrund des Miteinanders von Künstlern, nimmt der Topos eine alltägliche Position ein.<sup>904</sup>

## 5.2.2 Das Freundesbildnis Man Rays

### Kameranähe und enge Bindungen

Das Porträt *Marcel Duchamp* (Abb. 28), datiert auf 1916, zeigt dem Betrachter einen vor neutralem Hintergrund sitzenden Mann. Stuhl und Modell sind fast vollständig ins Profil gedreht und der Blick geht gedankenverloren zur linken Bildseite. Die Lichtführung von links oben hebt die Gesichtspartie und die Hände des Mannes hervor, während Hinterkopf, Körper und Stuhl stark verschattet sind. Hier wird dem Profil des Dargestellten die wesentliche Rolle im Porträt zugewiesen und kann dadurch in der Tradition der profilansichtigen *Freundesbildnisse*



Abb. 28: Man Ray, *Marcel Duchamp* (1916).

<sup>904</sup> Vgl. Rasch 1936, S. 10.



Abb. 29: Man Ray, *Duchamp*.

gelesen werden. Dieses Profil gehört Marcel Duchamp, porträtiert wurde er 1916 von Man Ray (1890–1976). Das Porträt stammt aus einer Sitzung, während welcher Man Ray mehrere Aufnahmen von Duchamp mit und ohne Pfeife machte.<sup>905</sup> Während dieses *Freundesbildnis* viel Ähnlichkeit mit dem stereotypen *Freundesbildnis* besitzt, radikalisiert Man Ray in den 1920ern seine Darstellungsform: Das Porträt *Marcel Duchamp* (Abb. 29) zeigt den Künstler ebenfalls im Profil. Mit Blick zum rechten Bildrand begegnet der Betrachter einem

markanten Profil von besonderer Eindringlichkeit. Gleichzeitig fördert die vertikale Zweiteilung in Hintergrund und Gesicht als zweite Bildebene diese unglaublich spannungsvolle Komposition. In einer Aufnahme von 1934<sup>906</sup> rückt Man Ray dem Porträtierten noch näher und es entsteht eine spannungsvolle Aufnahme, die formal der linken Bildhälfte mit dem Gesicht eine monochrome, dunkle Bildhälfte gegenüberstellt. Der reduzierte Hintergrund und der enge, intime Bildausschnitt folgen den formalen Kriterien des Neuen Sehens. Berücksichtigt man die persönliche Beziehung zwischen Man Ray und Duchamp sowie die Nähe zwischen den beiden Fotografien, kann die Kategorisierung als *Freundesbildnis* bekräftigt werden. Man Ray ist einer der ersten bedeutenden Fotografen, der sich des Künstlerporträts konsequent annimmt. Der Einstieg in die Welt der Künstler wird ihm durch seine eigene Position

<sup>905</sup> Vgl. Man Ray 1982, S. 42.

<sup>906</sup> Man Ray, *Duchamp* (1930), Silbergelatineabzug. Abb. in: Gruber 1963, o.S.

entscheidend erleichtert: „Er war selbst einer der ihren. Umso enger stand er jenen, die er fotografierte.“<sup>907</sup>

„Von außerordentlicher Bedeutung, in intellektueller wie persönlicher Hinsicht, war für ihn vor allem das Zusammentreffen mit dem Franzosen Marcel Duchamp im Jahre 1915. [...] Beide verband eine lebenslange Freundschaft, die unter anderem in den zahlreichen photographischen Portraits, die Man Ray von Duchamp über Jahre hinweg aufnahm, ihren kreativen Ausdruck findet.“<sup>908</sup>

Dieser Freundschaft kommt im Werk von Man Ray eine bedeutsame Rolle zu, „weil mit ihr die Freundschaft zweier fast gleichaltriger Künstler ihren Auftakt nahm“<sup>909</sup>. Diese Beziehung Man Ray und Duchamp drückt sich in einem regen Briefverkehr aus,<sup>910</sup> weiter sind die Erinnerungen an die Begegnungen in Man Rays *Autobiografie*<sup>911</sup> geschildert. Wenn auch die beiden sich nicht besonders oft sehen, kann Man Ray zurückblicken „auf eine Freundschaft, die nie ins Wanken geriet, seit mich Duchamp 1915 zum erstenmal in meiner Hütte in New Jersey besuchte“<sup>912</sup>. Und Duchamp sagt: „Ja, wir mögen uns sehr: wir spielen beide Schach und haben keine Kinder.“<sup>913</sup>

Wie alle anderen Fotografien im Bildband *Man Ray. Portraits*<sup>914</sup> aus dem Jahr 1963 wird das Fotoporträt entsprechend eines Vorschlags von L. Fritz Gruber

<sup>907</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 14.

<sup>908</sup> Claudia Schubert: „Man Ray, L. Fritz Gruber und die ‚photokina‘ 1960“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2008b, S. 13. Man Ray beschreibt die Verständigungsprobleme während seines ersten Treffens mit Duchamp, da dieser kein Englisch spricht und Man Ray kein Französisch; Man Rays Frau Donna dolmetscht für die beiden, führt die meiste Zeit aber ein Zwiegespräch mit Duchamp. (vgl. Man Ray 1983, S. 55)

<sup>909</sup> Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 129.

<sup>910</sup> Vgl. Naumann/Obalk 2000, bes. S. 106.

<sup>911</sup> Man Ray: *Selbstporträt/Eine illustrierte Autobiographie*. Aus dem Amerikanischen übertragen von Reinhard Kaiser. München 1983.

<sup>912</sup> Man Ray 1983, S. 230. Und Duchamp spricht von „his lifelong friend and collaborator“ (Marina Warner: „Introduction – Icons of modern Life“ In: Ausst.-Kat. London 2013, S. 12).

<sup>913</sup> Michel Sanouillet: „Duchamp und Man Ray: Gekreuzte Blicke“ In: Ausst.-Kat. München 1998b, S. 212.

<sup>914</sup> Leo Fritz Gruber: *Man Ray. Portraits*, Gütersloh 1963. „Seinen Freundeskreis, inzwischen weltbekannte dichtende, komponierende und bildende Künstler, hat er, wie sein neues Buch

von bezeichnenden handschriftlichen Bildunterschriften begleitet. „In seinen aus der Rückschau verfassten Kommentaren zeigt sich zum einen die freundschaftlich-private Verbindung, die Man Ray zu vielen der von ihm abgelichteten Personen pflegte, zum anderen würdigen sie deren singuläre Bedeutung für die Kunst.“<sup>915</sup> Sowohl im Katalog 1963 als auch auf den Negativen findet sich zusätzlich eine Punktwertung. Dieses Spiel mit den Evolutionszahlen ist bei den Surrealisten eine beliebte Form der Bewertung.<sup>916</sup> Bei 20 möglichen Punkten vergibt er die Punkte entsprechend der Sympathie des Porträtierten und der Bewertung der Fotografie. „Wenn Man Ray in diesem Buch den Dargestellten Sympathie- und Antipathie-Zensuren gegeben hat, so zeugt das davon, dass ihm seine Modelle nie gleichgültig waren.“<sup>917</sup> Man Rays Frau Julie erhält als einzige die höchste Wertung 20, damit „hat Interesse sich zu Liebe vervollkommen“<sup>918</sup> und die Abstufung zwischen den verschiedenen Beziehungsformen findet am Beispiel Bestätigung. Auch die Wertung von 19 Punkten vergibt Man Ray nur einmal, nämlich an Duchamp: „19 Marcel Duchamp, Exmaler/Mein ältester Freund seit 1915./Widmet seine meiste Zeit/dem Schachspiel und, wohlwollend/künstlerischen Dingen.“<sup>919</sup>

---

„Portraits“ zeigt, auf eigene Weise festgehalten. Stets originell, wollte er sich mit dem einfachen Ergebnis der Kamera selten zufrieden geben.“(Gruber 1964, S. 58)

<sup>915</sup> Claudia Schubert: „Die Publikation ‚Man Ray. Portraits‘“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2008b, S. 50.

<sup>916</sup> Vgl. Gruber 1963, S. 15.

<sup>917</sup> Gruber 1963, S. 11. „Indem er die Zahl 20 als Basis für eine volle Bejahung der Persönlichkeit und der Bewertung ihres Interesses an seinen Photographien annahm, hat er jedem und jeder Dargestellten eine Zahl innerhalb 0 bis 20 beigegeben.“(Man Ray In: Gruber 1963, S. 15)

<sup>918</sup> Gruber 1963, S. 11.

<sup>919</sup> Gruber 1963, [o.S.].

Man Ray entwickelt zudem das *Surrealistische Schachspiel* (Abb. 30). Hier wählt er bewusst enge Bildausschnitte aus den Negativen. Dieses Heranholen der porträtierten Freunde ist aber nicht von vornherein angelegt, wie Negative und Abzüge belegen.<sup>920</sup> Das fotografische Original<sup>921</sup> zeigt *Alberto Giacometti* etwa als sitzende Halbfigur.



Abb. 30: Man Ray, *Echiquier surréaliste* (1934).

Die verschränkten Arme hat er auf eine vor ihm befindliche Kiste abgestützt. Der fast symmetrische Bildaufbau, die verschränkten Arme sowie der konzentrierte, auf die Kamera gerichtete Blick sorgen für einen strengen Ausdruck des Porträts. Für das *Surrealistische Schachspiel* wählt Man Ray den Bildausschnitt so, dass nur noch der frontale Kopf und der Ansatz der

<sup>920</sup> Vgl. hierzu: Clément Chéroux (Hg.): *Man Ray. Portraits. Paris - Hollywood - Paris*. Aus dem Man Ray Archiv des Centre Pompidou. München 2011.

<sup>921</sup> Man Ray, *Alberto Giacometti* (1932), Silbergelatine-Negativ auf Zelluloidfilm, 9 x 6 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Abb. in: Chéroux 2011, S. 149.

Schulterpartie gezeigt werden (Abb. 30, Dritte Reihe, Zweiter von links). Die dunklen Haare des Porträtierten bilden einen auffälligen Kontrast zum hellen Hintergrund. Durch das Heranholen des Porträtierten und das Zuschneiden auf das CloseUp wird die Benennung des Fotoporträts als *Freundesbildnis* formal gesteigert. Das Fotoporträt kann weiter zum *Sinnbild der Freundschaft* erhoben werden. Insgesamt finden sich von Man Rays Aufnahmen verschiedene Kontaktabzüge und Vergrößerungen. Es wäre jedoch müßig nach dem ersten, „richtigen“ Original zu suchen, denn Man Ray versteht die verschiedenen Deutungen einer Aufnahme parallel zueinander als wichtig, da es nie nur die eine authentische Aufnahme geben könne und man die passende Aufnahme je nach Kontext und Intention selbst aussuchen könne.<sup>922</sup> „[W]ichtiger sei, daß das Abbild zu wahren Sinnbild werde.“<sup>923</sup>

Das Künstlerporträt von Giacometti weist viele Ähnlichkeiten mit einem der von Jacques-André Boiffard (1903–1961) um 1931 aufgenommenen Porträts des Künstlers auf. In *Alberto Giacometti*<sup>924</sup> sitzt der Künstler frontal vor einem dunklen Hintergrund. Auch bei Boiffard existiert zudem ein enger gefasster Bildausschnitt<sup>925</sup>. Trotz der scheinbar lockeren Situation ist bei Boiffard jede Geste vorsätzlich arrangiert.<sup>926</sup> Und im Gegensatz zu Man Ray findet sich bei Boiffard kein Hinweis auf die Beziehung zwischen Fotografen und Modell. Trotz der formalen Definition des *Freundesbildnisses* und der Tatsache, dass beide der Surrealistengruppe angehörten und sich zumindest als Kollegen gekannt haben, darf hier deshalb nicht von *Freundesbildnis* gesprochen werden. Aufgrund der formalen Übereinstimmung oder Nähe von fotografischen Künstlerporträts zueinander, darf das *Attribut* nicht allein durch die formale

---

<sup>922</sup> Vgl. Gruber 1963, S. 12.

<sup>923</sup> Gruber 1963, S. 10.

<sup>924</sup> Jacques-André Boiffard, *Alberto Giacometti* (um 1931), Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Chur 1986, S. 26.

<sup>925</sup> Jacques-André Boiffard, *Alberto Giacometti* (um 1931), Silbergelatineabzug/Barytpapier, 22,5 x 16,7 cm, Chur, Bündner Kunstmuseum, Inv.-Nr. 10169.000.2009. Abb. in: Ausst.-Kat. Zürich 2011, S. 59, Kat. 3.

<sup>926</sup> Vgl. Beat Stutzer: „Alberto Giacometti, gesehen von Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Chur 2011, S. 58.

Erfüllung des Bildtyps vergegeben werden. Ein weiterer Aspekt muss sowohl bei Boiffard als auch bei Man Ray zusätzlich berücksichtigt werden:

„Der im Bildgeviert sorgsam eingemittelte Porträtierte, sein direkter Blick in die Kamera und die ikonenhafte Strenge der Erscheinung entsprechen jedem Porträttypus, den Alberto Giacometti in grossartigen, frühen Zeichnungen mehrfach erprobt hatte“<sup>927</sup>.

Entsprechend darf die Rolle des Künstlers für diese Darstellungsform nicht unterschätzt werden. Hierzu kann Duchamp als Beispiel herangezogen werden. Nicht immer zeigen die Duchamp-Porträts das fotografische Werk des Fotografen, einige „have with obvious justification been discussed more frequently in the context of Duchamp’s art than in the context of Man Ray’s“<sup>928</sup>. Marcel Duchamp befindet sich im Alter von 30 Jahren in einer Identitätskrise, die ihn zu einer Reihe von Selbstinszenierungen veranlasst, die er von Freunden, in erster Linie von Man Ray, fotografisch festhalten lässt.<sup>929</sup> Nach verschiedenen Inszenierungen ist dies nach über zwanzig Jahre als sein „öffentliches Alter ego“ die Frau *Rose Sélavy*<sup>930</sup>.<sup>931</sup> Aufgrund der besprochenen Aspekte *Ähnlichkeit* und *Wahrheitsgehalt* scheint das Fotoporträt für die Wiedergabe Duchamps in der Gestalt seines weiblichen *Alter ego* als ungeeignet, verdeutlicht aber gleichzeitig die Variationsvielfalt und die Möglichkeiten des Mediums. Mit den Fotografien dieser Inszenierungen ist das selbstinszenierte Bild Duchamps festgehalten. Die deutliche Divergenz zur Selbstinszenierung zeigt die sensible Herausarbeitung der abgebildeten Person durch den Fotografen. Man Ray strebt nach einem authentischen *Künstlerbild*. Die verwendete und im Porträt sichtbare Sensibilität wird von André Breton behutsam in Worte

<sup>927</sup> Beat Stutzer: „Alberto Giacometti, gesehen von Fotografen“ In: Ausst.-Kat, Chur 2011, S. 58.

<sup>928</sup> Dawn Ades: „Duchamp’s Masquerades“ In: Clarke 1992, S. 94.

<sup>929</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 266.

<sup>930</sup> Dieser Name taucht erstmals als Copyright-Inhaberin eines Fenstermodells auf, das Duchamp 1920 in New York von einem Schreiner bauen lies.(vgl. Schwarz 2000, Nr. 376, S. 678) Letzte fotografische Darstellung der Rose Sélavy als ausgemerkelte Farmersfrau, dieses Bildnis als Stellvertreter Duchamps in einer Ausstellung 1942, die Zeit als sie allmählich von der Bühne verschwindet.(vgl. Molderings 2008, S. 267)

<sup>931</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 266.

gefasst: „Das Porträt eines Wesens, das man liebt, soll nicht nur ein Bild sein, dem man zulächelt, sondern auch ein Orakel, das man befragt.“<sup>932</sup>

### **Der Künstler Man Ray unter Freunden**

Man Ray gilt als „die eigenwilligste Persönlichkeit unter den großen Photographen“<sup>933</sup>, ist aber gleichzeitig der Begründer der künstlerischen Porträtfotografie des 20. Jahrhunderts.<sup>934</sup> In Abgrenzung von den eingessenen bürgerlichen Berufsfotografen der Jahrhundertwende und gegen die eingeführten Regeln, gelingt es Man Ray in einem kreativen Freiheitsbewusstsein, das er mit der gesamten künstlerischen Avantgarde teilt, das Medium der Porträtfotografie neu zu erfinden.<sup>935</sup> Dies gelingt ihm neben dem dokumentarischen Aspekt der lebendigen und treffenden Wiedergabe in erster Linie durch den Verzicht auf jegliche Form von aufgesetzter Würde, Idealisierung oder Genie-Kult.<sup>936</sup> So schafft er „menschliche Spiegel seiner Modelle“<sup>937</sup>.

„Er war der privilegierte Zeuge des Aufblühens einer ganzen Generation von Künstlern und Schriftstellern; sein Studio war der Treffpunkt für die Begegnung zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen, hier wurden Freundschaften geschlossen, fruchtbare Arbeitspartnerschaften besiegelt.“<sup>938</sup>

Zunächst dient die Fotografie Man Ray lediglich zur Dokumentation von Kunstwerken,<sup>939</sup> aber als er sich 1920 der Porträtfotografie zuwendet, wird er

---

<sup>932</sup> André Breton: „Die Gesichter der Frau“ In: Man Ray 1980, o.S. [60].

<sup>933</sup> Gruber 1963, Klappentext.

<sup>934</sup> Vgl. Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 128.

<sup>935</sup> Vgl. Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 128.

<sup>936</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 1998a, S. 6/7. Als weiterer Aspekt eines modernen Porträts ist hier die Solarisation als Beleg der Bildmanipulation genannt, die aus einem Fotoporträt ein echtes Kunstwerk macht.

<sup>937</sup> Gruber 1963, Klappentext.

<sup>938</sup> Clément Chéroux: „„Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“ (1). Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 47.

<sup>939</sup> Mit der Fotografie hatte Man Ray begonnen, weil ihm die Qualität der Reproduktionen seiner Gemälde durch andere Fotografen unzureichend war. (vgl. Gruber 1964, S. 58) Auch andere Künstler beauftragen ihn mit Fotoaufträgen ihrer Werke. (vgl. Man Ray 1983, S. 107)

zum *offiziellen Chronisten der Ereignisse und Personen*.<sup>940</sup> „Zwischen 1921 und 1940, als ich in Frankreich lebte, sind Tausende von Personen in mein Studio gekommen. Ich habe in meinem Archiv wunderbare Zeugnisse des französischen Lebens zu jener Zeit.“<sup>941</sup> Stets hat er eine Fotoplatte in Reserve, um nach dem Fotografieren von Gemälden und Skulpturen ohne Auftrag ein Porträt des Künstlers zu machen, das in erster Linie zu seinem eigenen Vergnügen entsteht.<sup>942</sup> Dabei entstehen „ausdrucksstarke Portraits von befreundeten Künstlern“<sup>943</sup>. „Als Erstes portraitiert er seine Freunde: Marcel Duchamp, Adgar Varèse, Mina Loy, Djuna Barnes, Elsa Schiaparelli oder Berenice Abbott.“<sup>944</sup> Für Man Ray stehen die Surrealisten an erster Stelle, zu denen er *besonders enge Beziehungen* unterhielt, aber er fotografierte auch andere Künstler und er spielt höflich die Rolle als dienender Fotograf.<sup>945</sup> Die Fotografie wird so zu seiner Haupteinnahmequelle und seine Porträts genießen hohe Wertschätzung.<sup>946</sup>

„Immer mehr Schriftsteller, Maler und Musiker kamen zu mir, um sich meine Rayographien anzusehen, sie brachten Bücher und Zeichnungen mit und luden mich zu Konzerten mit moderner Musik ein. Ich fühlte mich geschmeichelt und machte nebenher Porträts von ihnen, die zu meinem Ansehen beitrugen. Selbstverständlich war von Bezahlung nie die Rede. Wie Gertrude Stein einmal zu mir sagte: wir alle sind Künstler und ständig klamm.“<sup>947</sup>

Für seine „engen Freunde“, also die Dadaisten und Surrealisten, arbeitete er unentgeltlich. Daraus lässt sich schließen, dass die Künstlerporträts größtenteils ohne Auftrag entstanden sind. Während einerseits von vielen Freundschaften gesprochen wird, äußert Man Ray selbst über seine Situation: „Ein

<sup>940</sup> Vgl. Man Ray 1983, S. 111; Kröner 2002, S. 27.

<sup>941</sup> Chément Chéroux: „Vorbemerkung“ In: Chéroux 2011, S. 60.

<sup>942</sup> Vgl. Emmanuelle de l’Écotais: „Die ‚authentische‘ Photographie“ In: Ausst.-Kat. Paris 1998b, S. 63.

<sup>943</sup> Claudia Schubert: „Man Ray, L. Fritz Gruber und die ‚photokina‘ 1960“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2008b, S. 13. Man Rays Künstlerporträts entstanden zunächst für die Publikationen der Surrealisten.(vgl. Ausst.-Kat. München 1998a, S. 6)

<sup>944</sup> Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt‘(1). Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 30.

<sup>945</sup> Vgl. Man Ray 1983, S. 239/243.

<sup>946</sup> Vgl. Claudia Schubert: „Man Ray, L. Fritz Gruber und die ‚photokina‘ 1960“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2008b, S. 15.

<sup>947</sup> Man Ray 1983, S. 127.

Freund oder auch mehrere kamen hin und wieder zu Besuch, viele hatte ich ja nicht. Aber Duchamp, der Maler Stella und der Komponist Varèse waren immer da.“<sup>948</sup> Ähnlich wie im Fall von Nadar muss auch hier der Umgang mit dem Begriff *Freund* bewusst reflektiert werden. Auch wenn der Gedanke des kollegialen Miteinanders unter Künstlern der verschiedenen Gattungen im Vordergrund steht, ist das Arbeitsverhältnis zwischen Fotograf und Künstler nicht zu unterschätzen. Auch Man Ray arbeitet gezielt an einer Zusammenstellung von Porträts. „Nicht nur aus dem Wunsch, diesen Mann, dessen Arbeiten mich interessierten, persönlich kennenzulernen, suchte ich Brancusi auf, ich wollte auch gern ein Porträt von ihm machen, um mein Archiv zu erweitern.“<sup>949</sup> Brancusi aber gehört zu den Künstlern, die den Fotografen nicht entscheiden lassen, welches Porträt dieser von ihm publizieren darf und entscheidet sich für einen Filmstill<sup>950</sup>. „Das einzige authentische Bild von sich wollte er selbst aussuchen, und zwar aus einem kinematographischen Film.“<sup>951</sup> Und dies obwohl Man Ray seit 1920 dessen *fotografischer Mentor* war.<sup>952</sup> Wenn auch Man Ray eine seiner mit Sorgfalt gemachten Studien lieber gewesen wäre, akzeptiert er den Wunsch des Künstlers, denn er war es auch von anderen Modellen gewohnt, dass sie nicht die gleichen Bilder bevorzugen wie der Fotograf selbst.<sup>953</sup> Entsprechend haben wir es mit einer fotografischen Künstler-selbstdarstellung, eventuell einem Beleg für Brancusis *Künstlerbild* zu tun, in jedem Fall kann es sich aber nicht um ein *Freundesbildnis* handeln. Die im Nachlass Man Rays befindliche Fotografie<sup>954</sup> entspricht viel eher dem Stil des Fotografen und könnte als Ergänzung zur Beziehung der beiden in ihrer formalen Gestalt als *Freundesbildnis* aufgefasst werden.

---

<sup>948</sup> Man Ray 1983, S. 68.

<sup>949</sup> Man Ray 1983, S. 196.

<sup>950</sup> Man Ray, *Brâncuși*, Filmstill. Abb. in: Man Ray 1980, S. 99.

<sup>951</sup> Man Ray 1983, S. 200.

<sup>952</sup> Brigitte Léal: „Das Atelier als Kunstwerk – Kurt Schwitters, Piet Mondrian und Constantin Brancusi“ In: Ausst.-Kat. München 2012, S. 161.

<sup>953</sup> Vgl. Man Ray 1983, S. 200.

<sup>954</sup> Man Ray, *Constantin Brâncuși* (um 1930), Silbergelatine-Negativ auf Zelluloidfilm, 9 x 6 cm, Paris, Centre Pompidou, Inv.-Nr. AM 1994-393(6928). Abb. in: Chéroux 2011, S. 87.

## Künstlergemeinschaften?

Was das Erreichen neuer Kunden betrifft, verfährt Man Ray wie die Atelierfotografen vor ihm.

„Wie schon zuvor in New York stellte er auch nach seiner Ankunft in Paris ‚eine Mappe mit Musteraufnahmen‘ zusammen, die Portraits seiner neuen Bekannten enthielt, und diese Modelle verschafften ihm dann wiederum weitere Kunden. Gertrude Stein war so sehr von den Portraits angetan, die er von ihr gemacht hatte, dass sie ihn bat, Juan Gris zu photographieren. [...] Ezra Pound schickte Joan Miró zu ihm. Francis Picabia, den er in New York kennengelernt hatte, vermittelte ihm den Kontakt zu Jean Cocteau [...]“<sup>955</sup>

Eine solche Namensnennung liest sich wie die Liste der Bekanntesten, ist damals sein bestes Werbemittel und steht heute für den Erfolg und die Qualität seiner Porträts. Man Ray profitiert eindeutig von der Berühmtheit seiner Künstlermodelle. Am Anfang ist der Name des Porträtierten die Bezahlung für den Fotografen: „Zu Beginn seiner Laufbahn, als er seine Mustermappen zusammenstellte, war er auf freiwillige Modelle angewiesen und nahm deshalb auch kein Geld von ihnen: „Niemand bezahlte für die Abzüge, aber mein Archiv wurde immer eindrucksvoller, und ich gewann an Ansehen.“<sup>956</sup> „Der Berufsstand des Porträtfotografen leuchtete umso mehr, je leuchtender die Namen waren, zu denen er die fotografischen Bilder schuf.“<sup>957</sup> Deshalb verlangt er von den Künstlern kein Geld, denn bei den fotografischen Künstlerporträts geht es Man Ray in erster Linie nicht um die Bezahlung, denn zahlende Kunden hat er genug, aber jedes Porträt hält ihn von seiner kreativen Arbeit ab.<sup>958</sup> Für seine engen Freunde, also die Dadaisten und Surrealisten, arbeitet er auch weiterhin unentgeltlich, als er berühmt ist und Preise bis 1000 Francs pro Porträt verlangen kann.<sup>959</sup> Entsprechend unterscheidet er deutlich zwischen den Porträts

<sup>955</sup> Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“(1). Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 31.

<sup>956</sup> Man Ray 1983, S. 111.

<sup>957</sup> Barbara Alms: „Künstlerporträts. Zwischen inszenierter Fotografie, alchemistischem Prozess und Dokument“ In: Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006, S. 128.

<sup>958</sup> Vgl. Man Ray 1983, S. 175.

<sup>959</sup> Vgl. Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“(1). Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 32. Man Ray spielt gerne damit, dass er als Fotograf „schick ... und teuer“ ist, der durchschnittliche Preis für ein Porträt kostet in dieser Zeit hingegen lediglich 35 Francs.(vgl. S. 34)

*inter pares* – also der Künstlerpersönlichkeiten und gleichzeitig Freunde – und den Porträts zum Broterwerb.<sup>960</sup>

Sobald der Fotograf selbst aber ein gewisses Renommee erlangt hat, wandelt sich die Bezugnahme zwischen Porträt und Bezahlung im Künstler- und Literatenmilieu: Man Ray muss nicht länger darum Bitten, dass er gegen kostenfreie Abzüge porträtieren darf, sondern von Man Ray fotografiert zu werden gleicht einer Inthronisation.<sup>961</sup> Man Ray ist sich der positiven Effekte durch das fotografische Künstlerporträt bewusst. „Die Portraits der Künstler, die bei ihm ein- und ausgingen, waren der Grundstein für seinen Ruhm: ‚... Ich habe viele Freunde gewonnen [...]. Meine neue Rolle als ‚Photograph‘ öffnet mir alle Türen, man spricht viel über mich. [...]‘“<sup>962</sup> Als Mode- und Porträtfotograf sichert sich Man Ray in nur wenigen Jahren Anerkennung und Wohlstand, sodass er im Bezug auf seine Tätigkeit als Künstler frei von ökonomischen Notwendigkeiten und Kundenwünschen ist.<sup>963</sup> So bestehen die ausdrucksvollen und sachlichen Portraits seiner Freunde parallel zu kitschigen und hingeschluderten Fotografien, wie das einer Frau vor einem Wasserlilienhintergrund.<sup>964</sup>

„Sobald jemand jemand ist, will er sich nicht mehr von irgend jemand fotografieren lassen. Da hilft es enorm, wenn man mit Ansichtsmaterial überzeugen kann, und ich wähle dafür meist den Katalog meiner Porträtausstellung. [...] Den einen beeindruckt Hitchcock, den anderen Elvis Presley, den dritten überzeugen die Porträts von Willy Brandt.“<sup>965</sup>

---

<sup>960</sup> Vgl. Hörner 2002, S. 143.

<sup>961</sup> Vgl. Clément Chéroux: „Leuchtende Gesichter jenseits der Zeit versammelt“(1). Die Portraits von Man Ray“ In: Chéroux 2011, S. 34.

<sup>962</sup> Jean-Hubert Martin: „Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf“ In: Man Ray 1982, S. 9. Teilweise zitiert nach: Brief an Howald, 28.05.1922, Ohio State University, Department of Photography and Cinema.

<sup>963</sup> Vgl. Jean-Hubert Martin: „Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf“ In: Man Ray 1982, S. 8/9. „Dadurch wird es dem Porträtisten möglich, sich im Gleichgewicht zu halten: in der einen Hand Geld, in der anderen seine Integrität.“(Mad-dow 1979, S. 437)

<sup>964</sup> Vgl. Jean-Hubert Martin: „Ein Amerikaner kommt nach Paris und gibt die Malerei zugunsten der Schatten auf“ In: Man Ray 1982, S. 9.

<sup>965</sup> Lebeck 2008, S. 286. Bei Lebeck würde man diesen Topos allerdings eher nicht erwarten.

## Das Freundesbildnis als Antithese zur Wirklichkeit

Entgegen vielen Zeitgenossen ist Man Ray als Vertreter des Künstlerfotografen und seiner intimen Auffassung des Fotoporträts konzentriert auf die Personen aus seinem unmittelbaren Umfeld.<sup>966</sup> Wenngleich er viele Auftragsporträts macht, gilt sein Interesse den Freundinnen, Freunden und weltberühmten Zeitgenossen sowie „Menschen, bei denen ihn nichts weiter anzog als die Physiognomie“<sup>967</sup>. „Seine Künstlerporträts zeugen von umsichtiger und kluger Beobachtungsgabe sowie von subtilem Einfühlungsvermögen.“<sup>968</sup> Dominierend ist zu jener Zeit im fotohistorischen Vergleich hingegen die Idee der Typisierung. Als wichtigster Vertreter schafft



Abb. 31: August Sander, *Der Maler Otto Dix* (Düsseldorf 1928).

August Sander (1876–1964) ein Portfolio der Gesellschaft.<sup>969</sup> Sanders Porträts werden als solche bezeichnet. Er schafft beispielsweise den Typen des Bildenden Künstlers – dieser ist aber nicht, wie man vermuten könnte und es bei

<sup>966</sup> Vgl. Jeanne von Oppenheim: „Fotografische Künstlerbildnisse“ In: Ausst.-Kat. Köln 1977, o.S.

<sup>967</sup> Gruber 1963, Klappentext.

<sup>968</sup> Honnef 1977, S. 53.

<sup>969</sup> August Sander: *Anlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* von August Sander. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München 1976; Gabriele Conrath-Scholl (Hg.): *August Sander - Menschen des 20. Jahrhunderts*. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen. Köln 2010.

anderen Berufsgruppen findet, durch Attribute gekennzeichnet, wie sich in dessen Porträt *Otto Dix* (Abb. 31) zeigt:

„Ein Künstlerporträt im eigentlichen Sinne ist es nicht. Sander fotografiert Otto Dix, wie er Hunderte von Porträts gemacht hat. So neutral wie möglich. Nichts verrät hier den Maler. Der Maler ist einer unter Hunderten von Deutschen. Sander sucht einen Typus darzustellen, nicht die Individualität einer Persönlichkeit.“<sup>970</sup>

Im Fall von Helmar Lerski (1871–1956) wird die Freundschaft als Charakteristikum des Fotografen eingesetzt, in seinem Werk jedoch spielt der Topos keine Rolle. „Wohlwollen, Güte, Lebens- und Menschenfreundschaft waren zweifellos die Grundzüge seines Wesens.“<sup>971</sup> Lerskis *Köpfe des Alltags*<sup>972</sup> sind keine Schnappschüsse und das Gegenteil einer Reportage.<sup>973</sup> Mithilfe des Lichts sucht er in den Menschen einzudringen und das Unsichtbare sichtbar zu machen.<sup>974</sup> Mit seiner Methode ohne jegliches Vertuschen der Wirklichkeit, stößt Lerski bei der zu porträtierenden Prominenz auf Ablehnung und er „wurde es müde, Menschen vor [seiner] Kamera zu haben, die [ihn] zu zwingen versuchten, sie so zu sehen, wie sie sich selbst sehen wollten“<sup>975</sup>.

Ebenfalls in diese Zeit fällt die Entwicklung des Fotojournalismus. Dieser steht für die Allgegenwart des fotografischen Künstlerporträts. Das Interesse am Aussehen berühmter Personen wird dadurch erfüllt und gleichzeitig gesteigert. Robert Lebeck (1929–2014) wird zu den bedeutendsten Fotokünstlern gezählt. In erster Linie aber ist er Fotoreporter und Chronist. Seine Porträts sind erzählerische Brillanz, er scheint in Gesichtern lesen zu können.<sup>976</sup> „Robert Lebeck, und das macht ihn zu einem der ganz Großen seiner Zunft, hat es geschafft, ungeachtet einer Printmedienlandschaft im Umbruch, die Idee einer berichtenden Fotografie auf hohem Niveau umzusetzen.“<sup>977</sup> Seine Aufnahmen von

---

<sup>970</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 14.

<sup>971</sup> Louis Fürnberg: „Lerski – Mensch und Künstler“ In: Lerski 1958, S. 6.

<sup>972</sup> Helmar Lerski: *Köpfe des Alltags*. Berlin 1931.

<sup>973</sup> Vgl. Berthold Viertel: „Glaube an den Menschen“ In: Lerski 1958, S. 9.

<sup>974</sup> Vgl. „Helmar Lerski über sich selbst“ In: Lerski 1958, S. 15.

<sup>975</sup> „Helmar Lerski über sich selbst“ In: Lerski 1958, S. 18.

<sup>976</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2008a, S. 7.

<sup>977</sup> Hans-Michael Koetzle: „Eine Vision von Fotojournalismus“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2008a, S. 12.

Romy Schneider zeigen den Zwiespalt eines Fotografen zwischen Fotojournalismus und persönlicher Beziehung recht deutlich. Lebeck kommt nah an die Schauspielerin heran, auch noch als diese bereits krank ist. Aber gerade hier bleibt er im Rahmen und schützt ihre Würde, nicht allein selbstlos: „Romy Schneider zum Beispiel habe ich immer so aufgenommen, daß sie nicht entstellt wurde, daß ich also wiederkommen konnte“<sup>978</sup>. „Die Menschen, die man liebt, mag man nicht entblößen.“<sup>979</sup> Der Topos der Freundschaft, das Kennenlernen und das gemeinsame Arbeiten steht dieser Arbeitsweise grundsätzlich entgegen. Von einem Fotojournalisten wird ein konkretes Ergebnis erwartet. Dieses scheint objektiv zu sein, demnach kommt die Frage nach der Beziehung und persönlichen Ebene zwischen Fotograf und Modell nicht auf. „In seiner massenmedialen Repräsentation ist der Star grundsätzlich eine öffentliche Figur.“<sup>980</sup> Im Fotojournalismus nimmt der Freundschafts-Topos entsprechend nur einen sehr geringen Stellenwert ein.

---

<sup>978</sup> Lebeck 2008, S. 57.

<sup>979</sup> Lebeck 2008, S. 308.

<sup>980</sup> Andreas Reckwitz: „Die Genese des Starsystems. Die massenmediale Konstruktion expressiver Individualität“ In: Reckwitz 1995, S. 242. „Die Life-Fotografie, die direkt oder versteckt fotografierte, beherrschte weltweit den Journalismus und schloß auch schauerliche Auswüchse harter Indiskretion und Verletzung der Menschenwürde mit ein.“ (Hans H. Hofstätter: „Die Entwicklung der Bildwelt“ In: Ausst.-Kat. München 1979, S. 15)

### 5.2.3 Die Grenzen der Bildtypen bei Hugo Erfurth

#### Verschiedene Facetten von Otto Dix

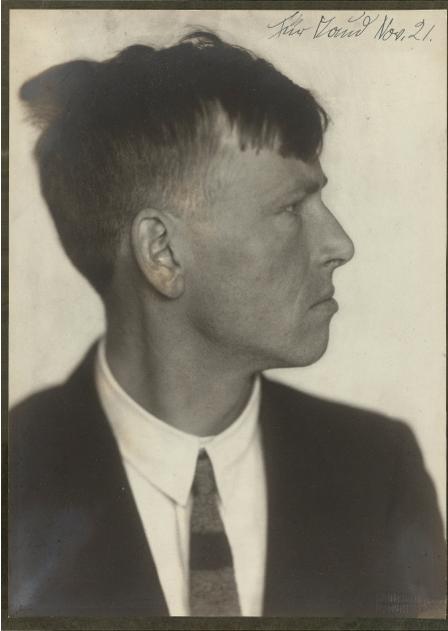


Abb. 32: Hugo Erfurth, *Otto Dix* (1920).

Das Porträt *Otto Dix im Profil* (Abb. 32) zeigt das Brustbild eines jungen Mannes vor neutralem, hellen Grund. Der Oberkörper ist nahezu frontal dem Betrachter zugewandt, der Blick aber weist streng zur rechten Bildseite, sodass der Porträtierte im Profil ansichtig wird. Der ernste Gesichtsausdruck prägt den Porträtcharakter und unterstreicht den neusachlichen Stil des Bildnisses aus dem Jahr 1920. Auch wenn der neutrale Hintergrund ins Bild retuschiert ist, steht dieses Fotoporträt durch den engen Bildausschnitt und die Profilsicht in der Bildtradition des *Freundesbildnisses*.<sup>981</sup> Da Hugo Erfurth aber mehrere Porträts von Otto Dix aufgenommen hat, müssen auch diese bei der Definition und Kontextualisierung berücksichtigt werden. In Anbetracht des bereits genannten *Freundesbildnisses* erwartet man weitere Porträts, die als solche zu definieren sind. Tatsächlich kann diese Zuordnung für weitere Dix-Porträts von Erfurth getroffen werden,<sup>982</sup> aber es entstehen auch Fotoporträts, die deutlich von dieser Zuordnung abzugrenzen sind. So Porträts, die weniger stark auf die Physiognomie konzentriert sind und Dix durch Pinsel und Malerkittel in seiner

Porträts von Otto Dix aufgenommen hat, müssen auch diese bei der Definition und Kontextualisierung berücksichtigt werden. In Anbetracht des bereits genannten *Freundesbildnisses* erwartet man weitere Porträts, die als solche zu definieren sind. Tatsächlich kann diese Zuordnung für weitere Dix-Porträts von Erfurth getroffen werden,<sup>982</sup> aber es entstehen auch Fotoporträts, die deutlich von dieser Zuordnung abzugrenzen sind. So Porträts, die weniger stark auf die Physiognomie konzentriert sind und Dix durch Pinsel und Malerkittel in seiner

<sup>981</sup> Der abgebildete Abzug ist mit „Für Maud Nov. 21“ für Dix' künftige Frau Martha bezeichnet.

<sup>982</sup> Weitere *Freundesbildnisse*, die im Ausst.-Kat. Köln 1992 abgebildet sind: *Otto Dix en face* (1920), Ölpigmentdruck, 21,4 x 15,7 cm, Privatbesitz, Heidelberg (Kat. 93, S. 291); *Otto Dix* (1920), Silbergelatine, 16 x 22 cm, Otto Dix Stiftung, Vaduz (Kat. 95, S. 294).

Rolle als Künstler porträtieren (Abb. 33).<sup>983</sup> „In diesen Jahren [um 1930] fotografierte Erfurth den in Dresden vor allem für die Konservativen, Deutschenationalen und Nazis provokanten Künstler – eben als ‚Maler‘.“<sup>984</sup> Sicher haben verschiedene Faktoren zu dieser veränderte Darstellungsform beigetragen. Es drücken sich darin zeitliche und politische Veränderungen ebenso aus wie die sich erweiternde Funktion des fotografischen Künstlerporträts. Eine solche Präsenz und Präsentation des Bildenden Künstlers im Porträt erfüllt die Anforderungen an ein fotografisches

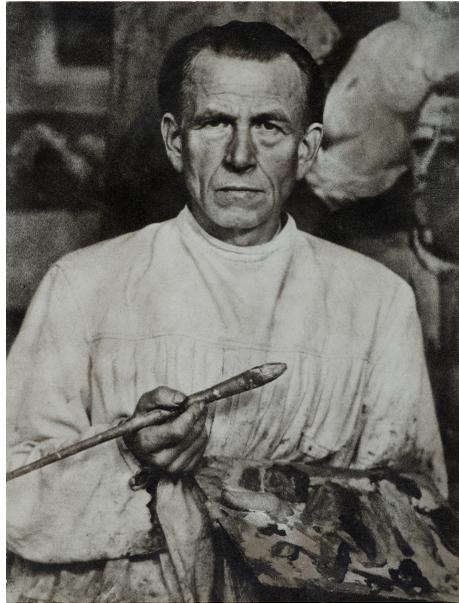


Abb. 33: Hugo Erfurth, *Otto Dix* (1946).

Künstlerporträt im 20. Jahrhundert. Die Ähnlichkeit mit dem Künstler wird erfüllt und die Rolle des Künstlers wird ersichtlich, womit das Porträt sich für die Publikation in Zeitschriften und besonders in Monografien und Ausstellungskatalogen eignet. Es kann über die Massenmedien einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und deren Erwartungen erfüllen. „Die Bildnisse Hugo Erfurths finden wir als Einzelveröffentlichungen in zahlreichen Bildbänden, in Kunstbüchern, fotografischen Publikationen und Zeitschriften“<sup>985</sup>. Eindeutig stehen die Funktionalität des Fotoporträts und die Intention einer Künstlerdarstellung im Vordergrund. Anders als in den Porträts von 1920 wird der Anspruch eines *Freundesbildnisses* hier nicht erfüllt.

<sup>983</sup> Auch das Porträt aus dem Jahr 1929 weist den Porträtierten deutlich als Maler aus: Hugo Erfurth, *Otto Dix* (1929), Silbergelatine, 47 x 37,5 cm, Köln, Agfa Foto-Historama. Abb. in: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 301, Kat. 96.

<sup>984</sup> Dietrich Schubert: „Ein harter Mann, dieser Maler...“. *Otto Dix* - fotografiert von Hugo Erfurth“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 91.

<sup>985</sup> Steinert 1961, S. 5.

### Diskussion um die Freundschaft

Im Fall von Hugo Erfurth besteht nicht nur Diskussionsbedarf um die Zuordnung zum *Freundesbildnis*, sondern auch die Beziehung zwischen dem Fotografen und Otto Dix wirft Fragen auf. Grundsätzlich wird von einer freundschaftlichen Beziehung zwischen Hugo Erfurth und Otto Dix ausgegangen. „Der Thüringer Arbeitersohn [Otto Dix] war wohl derjenige unter den Dresdener Künstlern, der Hugo Erfurth am nächsten stand. Wieder und wieder hat der Fotograf den Maler porträtiert.“<sup>986</sup> Der Beginn der Beziehung kann jedoch ebenso wenig eindeutig angegeben werden wie die Interaktion zwischen den beiden. „Wie und wann genau sich Dix und Hugo Erfurth damals kennenlernen, ist heute nicht mehr rekonstruierbar.“<sup>987</sup> Im Bezug auf die Intensität beschreibt Erfurths Sohn „besonders herzliche Verbundenheit“<sup>988</sup>, Schmoll spricht von der „nahen, persönlichen Kenntnis“<sup>989</sup> und Strobl äußert „Erfurths Verhältnis zu dem jungen – nur in Künstlerkreisen bekannten – Dix muß ein freundschaftliches gewesen sein“<sup>990</sup>. Bei Bodo von Dewitz heißt es 1989 „Künstlerfreund“<sup>991</sup> und „lange Freundschaft“<sup>992</sup>. Das Verdichten der Beziehung wird dadurch begründet, dass ab 1920 fast jedes Jahr neue Porträts entstehen,<sup>993</sup> konkrete Beweise für die Wertigkeit der Beziehung werden hingegen lange nicht genannt und erst Schubert führt Briefzitate an, nach denen nicht von *Freundschaft* gesprochen werden könne.<sup>994</sup> Da sich Erfurth für die

---

<sup>986</sup> Lohse 1977, S. 135.

<sup>987</sup> Strobl In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993, S. 181.

<sup>988</sup> „Mein Vater Hugo Erfurth. Ein Interview mit Gottfried Erfurth, Gaienhofen“ In: Lohse 1977, S. 26.

<sup>989</sup> J.A. Schmoll, gen. Eisenwerth: „Künstlerbildnisse von Hugo Erfurth“ In: Erfurth 1960, o.S. [4]

<sup>990</sup> Strobl In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993, S. 181.

<sup>991</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 18.

<sup>992</sup> Dewitz 1989, S. 130.

<sup>993</sup> Vgl. Dietrich Schubert: „‚Ein harter Mann, dieser Maler...‘ Otto Dix – portraitiert von Hugo Erfurth“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 89.

<sup>994</sup> Vgl. Dietrich Schubert: „‚Ein harter Mann, dieser Maler...‘ Otto Dix – portraitiert von Hugo Erfurth“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 90. Im Nachlass von Otto Dix im Deutschen Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg finden sich sechs Briefe sowie eine Karte aus dem Zeitraum von 1923 bis 1933. (Inv.-Nr. NL Dix, Otto, I, C-205) Für diese

Fotografenaufträge bezahlen ließ, zweifelt Schubert die Freundschaft an und bewertet die Porträts und Gemälde-Fotografien Erfurths als *Dienstleistungen*.<sup>995</sup> Auch Fischer spricht sich 1981 gegen eine *Freundschaft* aus, denn obwohl er mehrere Porträtserien von Dix und dessen Familie gemacht hat, handelt es sich in erster Linie um eine *geschäftliche Beziehung*.<sup>996</sup> „So soll Erfurth für eine Vergrößerung jeweils als Gegenleistung eine Zeichnung gefordert und auch bekommen haben.“<sup>997</sup> Umgekehrt hat Erfurth von der intensiven Beobachtungsgabe des Malers profitiert, die in seinen fotografischen Stil eingeflossen ist.<sup>998</sup> Vermutlich kann das Verhältnis mit der Einschätzung von Andreas Strobl zusammengefasst werden: „Die geschäftlichen Beziehungen waren demnach überaus intensiv, während die persönlichen Kontakte – wie der Tonfall der Briefe nahelegt – sicherlich schon auf Grund des Altersunterschiedes zurückhaltend blieben.“<sup>999</sup> Ein Auszug aus einem Brief von Hugo Erfurth stützt diese Thesen: „[...] Bitte teilen Sie mir mit, wie wir am vorteilhaftesten die für das Bild nötigen Sitzungen gestalten können, dass wir beide nicht allzusehr gestört werden. [...]“<sup>1000</sup> Jedoch können diese Briefe nicht als verlässliche Quelle für eine lückenlose Beurteilung verwendet werden. Dass Erfurth

---

Einschätzung werden hieraus schriftliche Äußerungen von Erfurth an Dix angeführt: „Lieber Herr Dix, [...] Ich glaube, Sie waren vor einiger Zeit einmal in Dresden, ohne mich zu besuchen. Das wäre sehr bedauerlich, denn ich würde Sie gern einmal wieder sehen.“(Brief von Hugo Erfurth an Otto Dix, 20.12.1923). Und in einem Brief vom Juli 1925 heißt es „[...] Wenn Sie das Porträt in Chemnitz malen, werden wir uns wohl in Dresden sehen, Sie kommen doch hoffentlich einmal mit zu mir. [...]“ (Brief von Hugo Erfurth an Otto Dix, 11.07.1925).

<sup>995</sup> Vgl. Dietrich Schubert: „Ein harter Mann, dieser Maler...‘ Otto Dix – portraitiert von Hugo Erfurth“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 90.

<sup>996</sup> Vgl. Fischer 1981, S. 45. Tatsächlich sind nicht nur die persönliche Beziehung sowie das gegenseitige Porträtieren von Erfurth und Dix belegt. Erfurth ist zudem als Reproduktionsfotograf und Galerist für Dix tätig. (vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 18/19) Offenbar nutzt Dix Erfurth als Kunsthändler, um seine Abhängigkeit von Nierendorf zu überwinden. (Strobl In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993, S. 191)

<sup>997</sup> Fischer 1981, S. 45.

<sup>998</sup> Vgl. Dietrich Schubert: „Ein harter Mann, dieser Maler...‘ Otto Dix – portraitiert von Hugo Erfurth“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 90.

<sup>999</sup> Strobl In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993, S. 182.

<sup>1000</sup> Brief Hugo Erfurth an Otto Dix, 25.07.1926, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, NL Dix, Otto, I, C-205.

Dix im Mai 1943 nach Gaienhofen am Bodensee folgt, um den Kriegsgefahren der Großstadt zu entgehen,<sup>1001</sup> kann weder die eine noch die andere These belegen und die Beziehung mag sich in den späteren Jahren verändert haben. Für eine eindeutige Beurteilung der sozialen Interaktion fehlen weitere Dokumente. Sowohl die Beziehung als auch der Stellenwert des *Freundesbildnisses* bleiben uneindeutig.

Die Bedeutung von Hugo Erfurth liegt nicht nur in seinem künstlerischen Werk, sondern ebenso in der Relevanz und Bedeutung des ihn umgebenden Personenkreises. Deren Porträts begründen seinen Ruhm. Sein Dresdner Atelier ist „Treffpunkt eines aktiven Kreises von Persönlichkeiten aus der Kunst und dem öffentlichen Leben der 20er Jahre“<sup>1002</sup>. In seinem Atelier gingen Persönlichkeiten aus Kunst, Wissenschaft und Politik über Jahrzehnte ein und aus, um sich von dem renommierten Photographen portraituren zu lassen.<sup>1003</sup> Im Ausstellungskatalog von 1992 ist die Sprache von „über fünfhundert prominente Persönlichkeiten vom Ende des letzten bis zur Mitte des unsrigen Jahrhunderts“<sup>1004</sup>. Nach dem Krieg entstanden Porträts und Porträtserien von den Künstlern der Dresdner Sezession 1919, von führenden Künstlern des Bauhauses und der übrigen Kulturszene.<sup>1005</sup> Viele dieser Begegnungen sind lediglich durch Porträtfotografien bezeugt. „Er hat eine regelrechte Galerie der künstlerischen und literarischen Intelligenz der Weimarer Zeit hinterlassen.“<sup>1006</sup> Über die Jahre entwickelt sich eine ganze Bildnissammlung, von der er selbst sagt, „[...] von 1923 an erweiterte ich sie mit einer gewissen Planmäßigkeit, so daß ich heute eine stattliche Galerie ‚Köpfe meiner Zeit‘ besitze.“<sup>1007</sup> Grundsätzlich lässt sich über Erfurth feststellen, dass er Persönlichkeiten porträtiert, die

---

<sup>1001</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit“  
In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 20.

<sup>1002</sup> Otto Steinert In: Erfurth 1960, o.S.

<sup>1003</sup> Vgl. Dewitz 1989, o.S. [1]

<sup>1004</sup> Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit“  
Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 9.

<sup>1005</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit“  
In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 13.

<sup>1006</sup> Molderings 2008, S. 190.

<sup>1007</sup> Schöppe 1937, S. 10.

ihn interessieren.<sup>1008</sup> Besonderes Interesse hat Erfurth am Bildnis der Bildenden Künstler seiner Zeit,<sup>1009</sup> vermutlich begründet in seiner eigenen Ausbildung als Maler. „Erfurth konnte diese Männer als Gleicher unter Gleichen ansprechen und portraituren, was er denn auch ausgiebig getan hat.“<sup>1010</sup> „Es ist natürlich der Maler in Hugo Erfurth, der hier mitgestaltet. [...] Nur von hier aus erklärt sich der besondere Zauber seiner Bildnisse.“<sup>1011</sup> Vielmehr wäre es verwunderlich, wenn sich unter seinen Kunden nicht auch Berühmtheiten und Künstler befinden würden,<sup>1012</sup> „[...] daß persönliche Freundschaftsbeziehungen sich entwickelten und die Bande zur Kunstwelt festigten [...], all das sehe ich als eine ganz natürliche und kontinuierliche Entwicklung an.“<sup>1013</sup> Insgesamt kann die Vermutung geäußert werden, dass das Erschaffen von *Freundesbildnissen* vom künstlerischen Streben ebenso zeugt wie von tatsächlichen sozialen Interaktionen und frei sein muss von ökonomischen und gesellschaftlichen Anforderungen. Dies entspricht der Idee des *Freundesbildnisses* als private Gabe an den Freund, während andere Forderungen und Zielgerichtetheiten diesem sensiblen Bildgedanken schaden würden.

Die Frage, ob Hugo Erfurth sich von vornherein vorgenommen habe der Porträtist seiner großen Zeitgenossen – insbesondere der Künstler und Schriftsteller – zu werden, verneint der Sohn Gottfried, da Erfurth zwar bereits in den Anfangsjahren Bildnisse bedeutender Personen geschaffen habe und seine Handschrift darin erkennbar wurde, aber er die Porträtfotografie lediglich als ein Gebiet seines Schaffens sah.<sup>1014</sup> Mittlerweile lässt sich der Stellenwert des

---

<sup>1008</sup> Vgl. Stein/Grohmann 1961, o.S. [3]. Ein solcher „Luxus“ ist vermutlich nur dadurch möglich, dass er seinen Lebensstandard mit dem Unterhalt des Palais finanzieren und seinen längeren Reisen durch das Vermögen der Familie ermöglichen kann.

<sup>1009</sup> Vgl. Otto Steinert In: Erfurth 1960, o.S.

<sup>1010</sup> Rolf Sachsse: „Von der Veredelung gewerblicher Photographie. Hugo Erfurth und der Deutsche Werkbund“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 54.

<sup>1011</sup> Steinert 1961, S. 8.

<sup>1012</sup> Vgl. „Mein Vater Hugo Erfurth. Ein Interview mit Gottfried Erfurth, Gaienhofen“ In: Lohse 1977, S. 18.

<sup>1013</sup> „Mein Vater Hugo Erfurth. Ein Interview mit Gottfried Erfurth, Gaienhofen“ In: Lohse 1977, S. 18.

<sup>1014</sup> Vgl. „Mein Vater Hugo Erfurth. Ein Interview mit Gottfried Erfurth, Gaienhofen“ In: Lohse 1977, S. 16.

Miteinanders für die Porträtsitzungen definieren. „Großen Wert legte er auf ein plauderndes Gespräch zur Beobachtung und zur beiderseitigen Einstimmung.“<sup>1015</sup> Erfurth steht mit seinen Menschenbildnissen zwischen der Kunstfotografie der Jahrhundertwende und der neusachlichen Fotografie der 20er Jahre.<sup>1016</sup> Seine Zielsetzung liegt im „repräsentativen Porträt“<sup>1017</sup>, das die Persönlichkeit des Dargestellten erfasst sowie zeitlos gültig zum Ausdruck bringt.<sup>1018</sup> Damit steht sein Werk der „Entseelung des Menschen“ durch die sachliche Fotografie und Typisierung entgegen und er denunziert andere Fotografen für diesen Umgang mit dem Modell.<sup>1019</sup> Er ist der Meinung, dass die Fotografie im 19. Jahrhundert mit zunehmender Technisierung an künstlerischen Qualitäten verloren habe.<sup>1020</sup> Erfurth bleibt seinem Leitsatz „wahr, klar und lebensecht zu sein und mich von der Mode und dem Geschmack des Tages nicht beirren zu lassen“<sup>1021</sup> treu. Dazu entstehen immer Serien von Porträtaufnahmen, aus welchen er die für ihn gültige Darstellung auswählt.<sup>1022</sup> Auch Erfurth porträtiert wie Man Ray unentgeltlich und verwendet diese Fotoporträts für seine *Galerie der Köpfe meiner Zeit*<sup>1023</sup>, gleichzeitig bittet er diese jedoch als Gegenleistung um einen Beitrag zu seiner grafischen Sammlung.<sup>1024</sup> Dokumente über ein festes Konzept liegen nicht vor und so lässt sich nicht nachvollziehen, wer von Erfurth zum engen Kreis gerechnet wird.

„Erfurth zeigte stets eine Auswahl ohne besondere Gewichtung oder gar eine Hierarchie, denn seine Reihung von Persönlichkeiten konnte immer ergänzt werden, ohne

---

<sup>1015</sup> „Mein Vater Hugo Erfurth. Ein Interview mit Gottfried Erfurth, Gaienhofen“ In: Lohse 1977, S. 22.

<sup>1016</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 190.

<sup>1017</sup> Vgl. Molderings 2008, S. 190/91. Eines der wichtigsten Ausdrucksmittel ist das überlegt in Szene gesetzte Zusammenspiel von Kopf und Händen.

<sup>1018</sup> Vgl. Lohse 1977, S. 8.

<sup>1019</sup> Vgl. Lohse 1977, S. 8.

<sup>1020</sup> Vgl. Dewitz 1989, o.S. [9].

<sup>1021</sup> Hugo Erfurth In: Schöppe 1937, S. 10.

<sup>1022</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 21.

<sup>1023</sup> Über die Jahre kommt eine ganze Sammlung von Bildnissen zustande, die er ab 1923 mit gewisser Planmäßigkeit erweitert.(vgl. Schöppe 1937, S. 10)

<sup>1024</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 18. Später gibt er das Jahr 1923 als Zeitpunkt für den planmäßigen Aufbau seiner *Galerie der Köpfe meiner Zeit* an.

daß dies zwingend notwendig war. Er konnte aber auch Portraits weglassen oder hinzufügen [...]“<sup>1025</sup>

Die Publikation *Sechsendreissig Künstlerbildnisse*<sup>1026</sup> von 1960 ist die „erste geschlossene Veröffentlichung der Künstlerbildnisse von Hugo Erfurth“<sup>1027</sup>. Erst die 1992 erfolgte umfassende Bestandsaufnahme des Gesamtwerkes erlaubt die Beurteilung des Porträtwerks als Ganzes.<sup>1028</sup> Zugleich sind die Porträts Zeitdokument über das „Zusammentreffen einer künstlerischen Elite in Einzelbegegnungen mit einem ihr ebenbürtigen Bildnisfotografen“<sup>1029</sup>.

Auch Pan Walther (1921–1987) porträtiert Otto Dix und es entsteht eine ganze Serie von der Kopfstudie bis zur Ganzkörperaufnahme.<sup>1030</sup> „Ihn faszinieren die Ausdrucksformen eines Gesichts, seine physiognomischen Varianten und mimischen Verwandlungen.“<sup>1031</sup> Walther wählt den Bildausschnitt möglichst eng, braucht für ein gutes Porträt 30 bis 40 Aufnahmen, Geduld, Licht und *Einfühlungsvermögen*,<sup>1032</sup> scheinbar aber keine besondere Beziehung zum Modell. Dennoch gelingen ihm eindrucksvolle Serien wie die Aufnahmen von Otto Dix zeigen.<sup>1033</sup> „Der Kontakt war schnell hergestellt. Wir feierten in der Nacht vorher im Atelier unseres Malerfreundes Bursche, in dem ich dann auch die Aufnahme machte.“<sup>1034</sup> „Dennoch sind sie ein Lebensbeweis und Nachklang einer intensiven Begegnung zwischen zwei Menschen in einer vitalen, dialogischen Situation: zwischen dem Fotografen und seinem Modell.“<sup>1035</sup> Hingegen werden im Fall von Käthe Augenstein (1899–1981), die für die

<sup>1025</sup> Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 23.

<sup>1026</sup> Hugo Erfurth: *Sechsendreissig Künstlerbildnisse*. Essen 1960.

<sup>1027</sup> Hermann Schardt In: Erfurth 1960, o.S.

<sup>1028</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 21.

<sup>1029</sup> Schmoll In: Erfurth 1960, o.S. [7]

<sup>1030</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Gernsheim 2003, S. 318.

<sup>1031</sup> Walther 1986, S. 7.

<sup>1032</sup> Vgl. Walther 1986, S. 8.

<sup>1033</sup> Pan Walther, *Dreiundzwanzig Porträtaufnahmen von Otto Dix* (1947), Nachlass Pan Walther, Archivkarte 30, Nr. 617-639. Abb. in: Ausst.-Kat. Dresden 1997, S. 26, Kat.-Nr. 23.

<sup>1034</sup> Walther 1986, S. 42.

<sup>1035</sup> Gottfried Jäger: „Pan Walther“ In: Ausst.-Kat. Dresden 1997, S. 11.

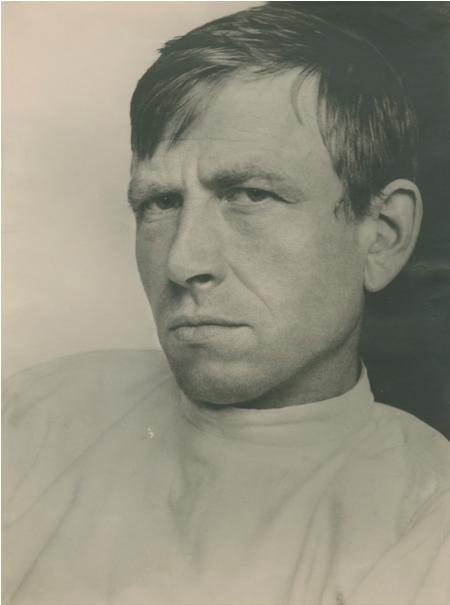


Abb. 34: Käthe Augenstein, *Der Maler Otto Dix* (Dresden, um 1930).

Agentur *Dephot* viele bekannte Persönlichkeiten der Zeitgeschichte porträtiert, sehr viele Freund- und Bekanntschaften zu Künstlern, Intellektuellen und Wissenschaftlern angeführt, wobei die Intensität der einzelnen Beziehungen ungeklärt bleibt.<sup>1036</sup> Einzelnen Fotografien wird dieselbe „psychologische Vertiefung“ wie den Fotoporträt von Hugo Erfurth zugesprochen, darunter auch ihr Porträt *Der Maler Otto Dix* (Abb. 34), das 1930 in Dresden entsteht.<sup>1037</sup> Honnef beurteilt das Foto als eines der stärksten Porträts der Fotografin.<sup>1038</sup> In der Rezeption ist ihre Fähigkeit zum Erlangen psychologischer Porträts, obwohl sie

selbst gar nicht nach diesen strebt,<sup>1039</sup> im Sinne der *Stereotype des Vertrauensverhältnisses* beschrieben:

„Käthe Augenstein verfügte über die Fähigkeit, eine vertrauensvolle Verbindung zu ihrem Porträtkunden herzustellen. Die Wertschätzung und der Respekt für ihr Gegenüber erzeugten ein Gefühl der Sicherheit. Viele der Porträtierten ließen eine große

<sup>1036</sup> Vgl. Sabine Krell: „Käthe Augenstein: Biografie der Bonner Porträt- und Pressefotografin“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 11/13/14. Die einzige Freundschaft, die näher definiert ist, ist die „mehrjährige, intensive und für beide Seiten in beruflicher und privater Hinsicht fruchtbare Freundschaft“ (S. 13) zu dem Maler Werner Scholz, die aufgrund der Lebenspartnerschaft der beiden eher als „Liebe“ bezeichnet werden müsste.

<sup>1037</sup> Vgl. Sabine Krell: „Zur Sichtweise und stilistischen Prägung von Käthe Augenstein“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 22 und Abb. 17. Tatsächlich wurde diese Fotografie bis 1998 Hugo Erfurth zugeschrieben.

<sup>1038</sup> Vgl. Klaus Honnef: „Käthe Augenstein: die Porträts“ In: Krell 2011, S. 30.

<sup>1039</sup> Vgl. Klaus Honnef: „Käthe Augenstein: die Porträts“ In: Krell 2011, S. 31. Genauer: „Nicht der geringste Versuch, ein psychologisches Charakterbild zu entwerfen, ist feststellbar.“

Nähe zu und gewährten Einblicke in ihr Inneres. Käthe Augenstein ging verantwortungsvoll mit diesem Vertrauen um. Sie verzichtete darauf zu enthüllen, bloßzustellen oder zu urteilen. Trotz der Intimität hielt sie auch Distanz.<sup>1040</sup>

Tatsächlich gelten für ihre Presseporträts entsprechend dem Zeitgeschmack der Weimarer Republik ähnliche Prinzipien wie im *Freundesbildnis*: „Sie zeichnen sich überzeugend durch einen engen Bildausschnitt, den Fokus auf das Gesicht und eine extreme Nähe zu den Porträtierten aus.“<sup>1041</sup> Diese stilistischen Kriterien sind aber inhaltlich nicht eindeutig – so ist auch keine konkrete Beziehung zu Dix bezeugt. Der Fotojournalismus nimmt im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt einen wachsenden Stellenwert ein, denn die fotojournalistische Fotografie erfüllt das Streben nach Authentizität und liefert wertvolle Facetten des *Künstlerbildes*. Gleichzeitig negieren Struktur und Intentionen dieser Zusammenarbeiten die Idee des *fotografischen Freundesbildnisses*.

### **Der Stellenwert des Verwendungszwecks**

Die Künstlerporträts, die Hugo Erfurth von Otto Dix macht, sind von zentraler Bedeutung für die Fragestellung nach dem Stellenwert der sozialen Interaktion im fotografischen Künstlerporträt, da es wesentliche Aspekte dieser Betrachtungsweise deutlich macht. Die soziale Interaktion zwischen zwei Personen, in diesem Fall zwischen Fotograf und Künstler, kann meist nicht eindeutig bestimmt werden. Unter Berücksichtigung der zeitgenössischen und rezeptionsgeschichtlichen Freundschafts-Diskussion stellt die Nichtdefinierbarkeit ein Erkennungsmerkmal von *Freundschaft* dar und ist notwendig für deren Qualität. Die konkrete Befragung verschiedener Fotografen-Künstler-Beziehungen wird dadurch jedoch erschwert. Selbst wenn verhältnismäßig viele Äußerungen, Dokumente und Aufzeichnungen vorhanden sind, bleibt die persönliche Beziehung für Außenstehende abstrakt und uneindeutig. Wie bereits eingangs erwähnt, ist es selbstverständlich nicht möglich die tatsächliche Beziehung zu beurteilen, sondern es geht um das Auftreten und den Stellenwert des

---

<sup>1040</sup> Sabine Krell: „Zur Sichtweise und stilistischen Prägung von Käthe Augenstein“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 25.

<sup>1041</sup> Sabine Krell: „Zur Sichtweise und stilistischen Prägung von Käthe Augenstein“ In: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 23.

Freundschafts-Topos im jeweiligen fotografischen Werk. Dass auch hierzu nicht immer eine eindeutige These aufgestellt werden kann, wirkt sich weiter auf die Beurteilung des bildlichen Niederschlags der Beziehung aus. Ein und derselben Beziehung kommen demnach unterschiedliche fotografische Künstlerporträts zu. So kann auch im Fall von Erfurth nur ein Teil der Porträts als *Freundesbildnisse* bezeichnet werden. Das *Freundesbildnis* ist weder über formale Kriterien, den Ausdruck des Porträtierten noch über die Kontextualisierung eindeutig zu definieren. Demnach darf nie außer Acht gelassen werden, dass es sich nicht um eine ausschließliche Definition handelt und das *Freundesbildnis* keine Bildgattung darstellt, sondern einzelne fotografische Künstlerporträts zusätzlich die Rolle eines *Sinnbildes der Freundschaft* einnehmen können. Fotografische Künstlerporträts sind zunehmend an konkrete Zwecke und Intentionen gebunden. Und aufgrund der sich vervielfachenden Menge an Fotoporträts und deren vielfältiger Gestalt ist eine eindeutige, verallgemeinernde Analyse nicht möglich. Sicher deuten viele Fotografien auf das *Attribut Freundesbildnisse* hin, doch eine verbindliche Aussage über den Umgang eines Fotografen mit dem Bildtypus oder die umfassende Definition einer Fotografen-Künstler-Beziehung ist auch dann nicht möglich. Es gibt nicht das eine *fotografische Freundesbildnis*, das man für den Freund malt, das dieser sein ganzes Leben bei sich trägt und hauptsächlich im privaten Raum bleibt. Durch die Vielzahl der Porträts lässt sich oft keine eindeutige Aussage aus der Übereinstimmung eines *Freundesbildnisses* mit der Beziehung treffen. Gleichzeitig können unterschiedliche Bedürfnisse erfüllt werden, in dem das *Sinnbild der Freundschaft* neben dem privaten Schnappschuss und den Porträts für öffentliche Zwecke existiert. Mit der „richtigen“ Bildauswahl ließe sich für die gesamte Fotografiegeschichte ein *fotografisches Freundesbildnis* konstruieren. Dieses entspräche dann aber nicht der Ganzheit der vorhandenen Fotos, würde lediglich verfälschen und ebenso ließe sich eine entgegengesetzte Aussage bilden. Hingegen muss gefragt werden, wie und warum sich das *Freundesbildnis* verändert und welchen Stellenwert das *Attribut des fotografischen Freundesbildnisses* einnehmen kann. Das formale *Freundesbildnis* verliert in der Fotografie an Bedeutung – das situative, intime, unbeobachtete Bildnis hingegen steht für Nähe und Vertrauen.

Ein eindeutiges *fotografisches Freundesbildnis* wäre dadurch gekennzeichnet, dass es ausschließlich für den Porträtierten entstanden ist. Die Fotografie hat aber meist eine übergeordnete Funktion. Dies ergibt sich bereits aus der Rolle des Fotografen, der – trotz Freundschaft – seinem eigenen Beruf nachgeht und sich an wirtschaftliche Faktoren halten muss. Anders als der Paparazzo, wahrt er dabei die Würde und den Willen der Modelle, dennoch sind seine Fotoporträts im Bezug auf öffentliche Personen, zu denen der Bildende Künstler gehört, immer auf die Verbreitung und Veröffentlichung angelegt. Trotz des öffentlichen Verwendungszwecks lässt sich Nähe herstellen, der wohl wichtigste Faktor dabei ist der Blick des Fotografen.

„Ist der Blick [...] in die Kamera gerichtet, so erhält das Porträt eine persönliche Note, da der Betrachter den Blick der Fotografierten sogleich auf sich selbst bezieht und sich direkter angesprochen fühlt – gleichgültig, ob der ursprüngliche Blickkontakt ihm gegolten hat oder nicht.“<sup>1042</sup>

Nur selten sind die Fotoporträts Gegenstand ihres Selbstzwecks. Meist findet sich dieser spielerische und experimentelle Umgang mit dem Fotoporträt in Künstlergruppen. Im Kreis um Heinrich Kuehn, dem Alfred Stieglitz und Edward Steichen angehören, findet ein regelmäßiges und spielerisches gegenseitiges Porträtieren statt. „The three shared a passionate commitment to the burgeoning field of photography, and became close friends.“<sup>1043</sup> Aus zweierlei Gründen aber werden diese Künstlerporträts in dieser Arbeit nicht näher betrachtet. Erstens ist das freundschaftliche Miteinander zwar Grundlage, aber es steht die wechselseitige Inszenierung, das Ausprobieren von künstlerischen Selbstdarstellungen und der Umgang mit dem eigenen Image im Vordergrund. Dieser experimentelle Umgang und der inszenierende Einsatz mit dem Medium Fotografie findet sich bei mehreren Fotografen und ist größtenteils bereits

<sup>1042</sup> Mathys 2013, S. 236.

<sup>1043</sup> Rénée Price: „Foreword“ In: Ausst.-Kat. München/London/New York 2012, S. 9. „For ten years they had admired each other’s work, and for the next five years they would remain in close contact, and for more than two decades after that would exchange letters, photographs, and journals regularly.“ (Monika Faber: „Parallels and Divergences. Heinrich Kuehn, International Art Photography, and Alfred Stieglitz“ In: Ausst.-Kat. München/London/New York 2012, S. 15/18)

untersucht.<sup>1044</sup> Und zweitens verschwimmt hier die Grenze zwischen Künstler und Fotograf. Meist ist es ein gegenseitiges Porträtieren unter Künstlern, die abwechselnd in die Rolle des Fotografen schlüpfen. Entsprechend geht es nicht mehr um das gemeinschaftliche Ausbilden eines Fotoporträts und die Fragestellung nach der sozialen Interaktion müsste umformuliert werden.

## 5.3 SITUATIV – Facetten der Freundschaft

### 5.3.1 Benjamin Katz' chronistische Schnappschüsse

#### Das dokumentarische Porträt begleitet den Künstler

Einige der Porträts von Richard Avedon (1923–2004) können anhand ihrer formalen Gestalt als *Freundesbildnisse* bezeichnet werden. Besonders nah kommt der Fotograf mit seiner Kamera dem Modell Pablo Picasso im Jahr 1958.<sup>1045</sup> Das nahezu quadratische Format wird fast vollständig vom Kopf des Künstlers ausgefüllt. Die großen, dunklen Augen – vielfach als charakteristisches Erkennungsmerkmal des Künstlers genannt – blicken nach oben. Dem Betrachter bleibt das Interesse seines Blicks verborgen, der Grund für seine Blickrichtung ist für den Rezipienten ungeklärt und trotz der Nähe bleibt er als Externer in dieser intimen Szene zwischen Fotograf und Künstler außen vor. Stärkt aber vielleicht gerade diese Ausgrenzung des Rezipienten die Zwiesprache zwischen Fotograf und Modell und bekräftigt damit die Funktion als *Freundesbildnis*? Im Sinne der Intention von *Freundesbildnissen* definitiv.

Während den Porträtsitzungen in Avedons Studio, der die Modefotografie revolutioniert und zu den meistbeschäftigten und bestbezahlten Fotografen der

---

<sup>1044</sup> Vgl. hierzu: *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation.*

Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker/Ulrich Pohlmann/J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. München 1996; Anne Baldassari: *Picasso und die Photographie. Der schwarze Spiegel*, München 1997.

<sup>1045</sup> Richard Avedon, *Pablo Picasso, Künstler, Beaulieu, Frankreich* (16. April 1958), Silbergelatineabzug, 40,7 x 38,2 cm, New York, The Richard Avedon Foundation. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 165.

USA gehört, entstehen bestechende Porträts. Diese prägen häufig das im kollektiven Gedächtnis verankerte Bild zu berühmten Persönlichkeiten und Prominenten oder fügen diesem eine neue Facette hinzu.<sup>1046</sup> Die meisten Porträts sind keine Auftragsarbeiten, sondern entstehen aus innerer Überzeugung.<sup>1047</sup> Das Modell wird von Avedon der schonungslosen Analyse der Kamera preisgegeben,<sup>1048</sup> kontextlos vor neutralem Grund steht die Intention des Fotografen im Vordergrund. „[...] Avedon’s subjects are naked and vulnerable – every wrinkle, blemish, and follicle is ruthlessly revealed.“<sup>1049</sup> Und meist hat Avedon bereits vorab eine konkrete Idee im Kopf, die er umsetzt. Damit ist er ein Gegenbeispiel zum authentischen Bild des Modells durch das Schaffen einer gemütlichen und ungezwungenen Atmosphäre und des daraus resultierenden Schnappschusses. Die formale Analyse würde eine nahe Beziehung vermuten lassen, der Kontext aber widerlegt diese These. Eine persönliche Bindung zwischen Fotograf und Modell besteht bei Avedon nicht. Zwar kommt es laut Avedon in der Porträtfotografie ganz entscheidend auf eine authentische Beziehung an,<sup>1050</sup> aber diese ist im Sinne eines temporären Zusammenspiels während der Porträtsitzung gemeint, nicht als darüber hinausgehende Beziehung. „Einen Moment lang herrscht zwischen uns größte Vertraulichkeit. Aber es ist keine erworbene Vertraulichkeit. Sie hat keine Vergangenheit... keine Zukunft.“<sup>1051</sup> Konsequenterweise enden manche Sitzungen ohne Ergebnis, wenn der Fotograf keine Beziehung zum Modell herstellen kann.<sup>1052</sup> Und die privaten *Beziehungen* und *Freundschaften* Avedons werden nicht im Rahmen der Fotoporträts erwähnt oder im Sinne des Topos thematisiert. Während die meisten Fotografen berühmte Persönlichkeiten porträtieren, um von deren Popularität zu profitieren, kehrt sich dieses Abhängigkeits-Prinzip im Fall von Richard Avedon um: „Von Avedon porträtiert zu werden, galt relativ bald als

<sup>1046</sup> Vgl. Helle Crenzien: „Richard Avedon. True Artist“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2007a, S. 11.

<sup>1047</sup> Vgl. Philippe de Montebello: „Vorwort“ In: Ausst.-Kat. New York 2003, o.S. [1]

<sup>1048</sup> Vgl. Gert Schreier: „Historisches Dokument und bildkünstlerisches Meisterwerk. Zu August Sanders Photographie“ In: Ausst.-Kat. Berlin 1994, S. 1.

<sup>1049</sup> William Hennessy: „Richard Avedon“ In: Ausst.-Kat. Michigan 1994, S. 15.

<sup>1050</sup> Vgl. Maria Morris Hambourg/Mia Fineman: „Avedons Endspiel“ In: Ausst.-Kat. München 2003, o.S. [8]

<sup>1051</sup> Richard Avedon In: Sontag 1978, S. 170.

<sup>1052</sup> Vgl. John Lehr: „Versteckspiel“ In: Avedon/Stevens 2008, S. 44.

Auszeichnung und erhöhte den Status der dargestellten Person.“<sup>1053</sup> Dieses Beispiel macht deutlich, dass das intime Fotoergebnis nicht untrennbar mit der bestehenden oder sich langsam entwickelnden sozialen Interaktion zwischen Fotograf und Künstler im Sinne einer ergänzenden Qualität für das fotografische Künstlerporträt verbunden ist. Die soziale Interaktion findet sich hier in einer anderen Färbung. Sie ist Teil des fotografischen Prozesses zwischen Fotograf und Modell, hat aber keinerlei Auswirkungen auf die Beziehung zwischen den beiden Personen. Avedon stellt damit eine spannende Facette für die Frage nach sozialer Interaktion zwischen den beiden Porträtpartnern dar, seine Porträts können jedoch nicht als *Freundesbildnisse* aufgefasst werden. Dazu fehlt die über ein gültiges Bildnis hinausgehende Intentionen des Fotografen eine Aussage über die persönliche Ebene mit dem Modell abzugeben.

Neben Avedon gibt es weitere berühmte Porträtfotografen, wie Irving Penn und Yousuf Karsh, deren Werk im Hinblick auf Qualität und formale Gestalt für diese Betrachtung des fotografischen Künstlerporträts als *Sinnbild der Freundschaft* ebenfalls von Bedeutung sind. Doch ähnlich wie im Fall von Avedon stehen auch hier die Arbeits- und Herangehensweisen dem Stellenwert der sozialen Interaktion für das Fotoporträt entgegen: Von Irving Penn (1917–2009) stammt ein Fotoporträt Picassos, welches die formale Übereinstimmung mit dem *Freundesbildnis* stützen würde,<sup>1054</sup> über die soziale Interaktion zwischen dem Fotografen und seinen Modellen findet sich aber kein Hinweis. Und Yousuf Karsh (1908–2002) misst der Beziehung keine Bedeutung zu, sondern er versucht, wie Avedon seinen Modellen ihr Geheimnis zu entlocken.

„Die Chance dazu bietet sich, wenn überhaupt, im Bruchteil einer Sekunde durch eine unbewußte Bewegung, ein Aufleuchten der Augen, ein kurzes Lüften der Maske, die alle Menschen tragen, um ihr Innerstes vor der Welt zu verbergen. In diesem flüchtigen Augenblick muß der Fotograf handeln, oder er hat sein Ziel verfehlt.“<sup>1055</sup>

Das CloseUp entwickelt sich insgesamt zu einem der zentralen Darstellungstypen des Fotoporträts. Entsprechend kann und darf nicht jedes CloseUp automatisch als *Freundesbildnis* gelesen werden. Dasselbe gilt für die

---

<sup>1053</sup> Armin Zweite: „Einleitung“ In: Ausst.-Kat. München 2014, S. 16.

<sup>1054</sup> Irving Penn, *Pablo Picasso* (1957), Silbergelatineabzug, 34,1 x 34,1 cm, Köln, Museum Ludwig, Sammlung Gruber. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 201.

<sup>1055</sup> Croy 1974, S. 5.

Profildarstellung, welche ebenfalls eine zentrale Darstellungsform in der Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts ist. Während Charakterbilder und inszenierte Porträts weitestgehend unabhängig vom *Topos der Freundschaft* sind, ist dieser für eine weitere Kategorie des fotografischen Künstlerporträts umso wichtiger – den sich zunehmend durchsetzenden Schnappschuss.

„Schnappschussporträts haben einen eigenen Charme, weil die das Gesicht mitten in einer mimischen Bewegung überraschen. Die Züge sind dann schutzlos, und die Kamera kann einen Blick hinter die Charaktermaske tun, die wir normalerweise vor uns hertragen. Der im Schnappschuss fotografierte Mensch sieht nicht mehr aus, wie er selbst gerne wahrgenommen werden möchte, sondern zeigt sich in einem Zustand charakterlicher Nacktheit. Facetten seiner Persönlichkeit werden sichtbar, die uns vielleicht überraschen, weil wir sie ihm, ob im Guten oder Schlechten, niemals zugetraut hätten.“<sup>1056</sup>

Technische Hilfsmittel wie Stativ, Beleuchtung oder lange Belichtungszeiten werden dabei meist ausgeklammert,<sup>1057</sup> weiter gehört zum fotografischen Festhalten des richtigen Moments immer auch Geduld und Glück. Somit kann der Schnappschuss nicht als Dialog zwischen Fotograf und Modell im eigentlichen Sinn verstanden werden, „sondern vielmehr als die totale Herrschaft des Fotografen über das Opfer seines Schnappschusses und die daraus resultierende Entfremdung des Fotografierten“<sup>1058</sup>. Es geht in erster Linie um den richtigen Aufnahmemoment. Begründer dieses neuen Fotografentyps ist Henri Cartier-Bresson (1908–2004). Anders als im pekuniären Fotojournalismus ist ihm das Verhältnis zwischen Fotograf und Modell aber wichtig: „Der Beruf des Fotografen hängt so sehr von dem Verhältnis ab, das er zwischen sich und den Leuten herstellt, dass ein einziges Wort alles verderben, alles zum Gefrieren bringen kann.“<sup>1059</sup>

In diesem Kontext möchte ich die bereits herausgearbeitete Relevanz der *Empathie* für das fotografische Künstlerporträt betonen. Schon David Octavius Hill (1802–1870) formuliert sein „Bedürfnis nach einer aktiven, warmherzigen

<sup>1056</sup> Wilfried Wiegand: „Barbara Klemms Künstlerporträts“ In: Klemm 2004, S. 13.

<sup>1057</sup> Vgl. Ursula Zeller: „Das Bild der Wirklichkeit als das Offenbare“ In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2010, S. 12.

<sup>1058</sup> Tönnis In: Zeitschrift für Kunstpädagogik 1975, S. 91.

<sup>1059</sup> Henri Cartier-Bresson (1952) In: Lebeck 1987, S. 17.

Beziehung zu seinen Modellen<sup>1060</sup>. Ebenso wie Hill im Sinn von Stevensons Aufsatztitel Freundschaft und Zuneigung als Schlüssel zum Naturell be- greift,<sup>1061</sup> misst er die Qualität eines Porträts an dessen Lebendigkeit. Hill und seinem Kollegen Robert Adamson gelingen in der Tat unglaubliche Ergebnisse in der Kalotypie.<sup>1062</sup> Um „den Eindruck von Spontanität und Natürlichkeit zu steigern“<sup>1063</sup>, verzichten sie auf stützende Halterungen und nehmen die damit verbundene Bewegung in Kauf.

„Voraussetzung ist die Einfühlung des Photographen in die Persönlichkeit des Darzu- stellenden. Von einem Menschen, zu dem er keinerlei Beziehung hat, wird er kaum ein wahres Abbild schaffen können. Auch wird es selten gelingen, durch einen snap- shot mehr als einen einmaligen Ausdruck festzuhalten. Die Summe einer Persönlich- keit kann erst in einer Zeitaufnahme erfasst werden.“<sup>1064</sup>

Besonders im Hinblick auf ein Künstlerporträt, bei welchem sich dieser unbe- obachtet fühlt, betont Klant das nötige Vertrauensverhältnis.<sup>1065</sup> „Nähe ist keine Frage der Aufnahmeentfernung, sondern der Aufgeschlossenheit des Ge- genübers und der Intensität des Kontakts.“<sup>1066</sup> Dass die Einfühlung des Photo- graphen in die Persönlichkeit des Dargestellten die Voraussetzung für Fo- toporträts ist,<sup>1067</sup> gilt besonders für Menschen aus der Öffentlichkeit. „Um so

---

<sup>1060</sup> Vgl. Sara Stevenson: „Freundschaft und Zuneigung. Die Schlüssel zum Naturell“ In: Ausst.- Kat. Göttingen 2010, S. 41. „Kälte auf Seiten derer, die kalotypiert werden sollen, entmutigt mich“. Bei Stevenson genannt sind das *sehr freundschaftliche Verhältnis* mit der Schriftstel- lerin Elizabeth Rogby und allgemein wird sein *Verständnis für zwischenmenschliche Bezie- hungen* gelobt.(vgl. S. 42)

<sup>1061</sup> Sara Stevenson: „Freundschaft und Zuneigung. Die Schlüssel zum Naturell“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 39-45.

<sup>1062</sup> Grundstein dieser individuellen und situativen Porträtfotografie bildet die *Partnerschaft* in Form einer *aktiven Zusammenarbeit und Freundschaft* des Landschafts- und Genremalers Hill und des Chemikers Adamson.(vgl. Sara Stevenson: „Freundschaft und Zuneigung. Die Schlüssel zum Naturell“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 39/41)

<sup>1063</sup> Sara Stevenson: „Freundschaft und Zuneigung. Die Schlüssel zum Naturell“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 40.

<sup>1064</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 18.

<sup>1065</sup> Vgl. Klant 1995, S. 154. Als weitere Vertraute des Bildenden Künstlers nennt Klant Kunst- historiker, Galeristen, Kritiker und Sammler.

<sup>1066</sup> Melis 2008, S. 7.

<sup>1067</sup> Vgl. Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 18. Zitiert nach Herbert List zur Porträtfotografie.

dankbarer sind sie, wenn sie spüren, es kommt jemand, dem es nicht um das schnelle spektakuläre Bild geht, sondern der wirklich an ihnen interessiert ist und – zumindest gemeinsam mit ihnen – ein angemessenes Bild finden will.“<sup>1068</sup> Der Zugang zum Atelier eines Künstlers allein genügt also nicht, da der fotografische Dialog meist erst durch *Vertrautheit, Freundschaft oder langjährigen Kontakt mit dem Künstler* gelingt.<sup>1069</sup> Für ein *situatives Freundesbildnis* geht es nicht um das *Stehlen des richtigen Moments*, sondern der Fotograf strebt danach das auf Vertrauen begründete Miteinander zum Ausdruck zu bringen und darzustellen. Ergebnis dieser empathischen Porträtsitzungen sind häufig unaufgeregte Fotografien, die den Künstler in seiner alltäglichen Umgebung, bei der Arbeit im Atelier oder gedankenversunken zeigen.

Insgesamt entwickelt sich die situative Porträtaufnahme zu der häufigsten und meistgefragten Darstellungsform des Bildenden Künstlers, da dieser Bildtypus über den abbildenden Charakter hinaus erzählerische Qualitäten besitzt sowie Objektivität und Authentizität vermittelt. Für den Betrachter setzt sich der Künstler in der Wahrnehmung damit aus der Vita, seinem Werk sowie den porträtierten Arbeits- oder Lebenssituationen zusammen. „Das Künstlerporträt schließlich hält inspirierte wie signifikante Momente fest, ist Lebenschronik, die Barrieren der Distanz sind mehr oder weniger aufgehoben, die Künstlerpersönlichkeit offenbart sich auf erhellende Weise.“<sup>1070</sup> Alexander Liberman (1912–1999) ist einer der ersten, der sich auf diese Spurensuche begibt und Aufnahmen von Ateliers und Wohnungen der Künstler anfertigt.<sup>1071</sup> Konsequenter verfolgt er seine dokumentarische Absicht die Persönlichkeit sowie die künstlerische Intention europäischer Künstler lebensnah festzuhalten.<sup>1072</sup> Das

---

<sup>1068</sup> Melis 2008, S. 8.

<sup>1069</sup> Vgl. Renate Buschmann: „Der Besuch des Fotografen: Atelierfotografie zwischen Dokumentation und Einfühlung“ In: Ausst.-Kat. Köln 2007, S. 206.

<sup>1070</sup> Stephan von Wiese: „Eine inspirierte Chronik des Kunstgeschehens. Zur Aufgabenstellung des Archivs künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2003, S. 4.

<sup>1071</sup> Vgl. Renate Buschmann: „Der Besuch der Fotografen: Atelierfotografie zwischen Dokumentation und Einfühlung“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2007, S. 207. Liberman fotografiert seit 1949 aus der Intention heraus wichtige Künstler der *modernen Renaissance*, um das Umfeld der *Schule von Paris* zu bewahren. (vgl. Liberman 1961, S. 9)

<sup>1072</sup> Vgl. Liberman 1961, S. 7.

dabei entstehende Fotobuch *The Artist in His Studio*<sup>1073</sup> wird „a landmark in the documentation of the Modern movement“<sup>1074</sup>. Der *Topos der Freundschaft* wird bei Liberman aber lediglich in abgeschwächter Weise sichtbar: „Das Vertrauen des Künstlers so zu gewinnen, daß er trotz meiner Anwesenheit arbeiten konnte, forderte von mir zahlreiche Besuche voller Geduld, die sich über Jahre erstreckten.“<sup>1075</sup> Dieses Vertrauen ist die Grundlage, dass der Künstler vor der Kamera des Fotografen arbeiten kann,<sup>1076</sup> und welches in der Zusammenschau mehrerer Fotoaufnahmen – nicht allesamt Porträts – auf einer publizierten Bildseite als eine Facette eines solch dokumentarischen Atelier- und Künstlerbesuchs zum Ausdruck kommt.<sup>1077</sup> Die Menge des Bildmaterials hängt von der zugestandenen Zeit bei den Künstlern ab und ebenso von Libermans „persönlichen Beziehungen zu dem Menschen und seinem Werk“,<sup>1078</sup> von denen er einzelne erwähnt. Auch für einen Fotografen sind Künstler unterschiedlich leicht oder schwer zugänglich und entsprechend können die sozialen Interaktionen auch innerhalb einer Fotografen-Vita variieren und dürfen nicht verallgemeinert werden. Die Bildunterschriften belegen den beobachtenden Bildcharakter und die dokumentierende Intention.

---

<sup>1073</sup> Alexander Liberman: *The Artist in His Studio*. New York 1960. Deutsche Ausgabe: Alexander Liberman: *Künstler im Atelier. Text und Photographie*, Hannover 1961. Zuvor publiziert er in *Vogue* und stellt im Museum of Modern Art, New York aus.

<sup>1074</sup> Calvin Tomkins: „Preface“ In: Liberman 1995, S. 8.

<sup>1075</sup> Liberman 1961, S. 10. Diese Aussage bezieht sich auf keinen speziellen Künstler.

<sup>1076</sup> Vgl. Liberman 1961, S. 10.

<sup>1077</sup> Alexander Liberman, G. Chagall mit einem seiner Reliefs./H. Vence: Das Äußere seiner Villa „Les Collines“./I. Vence: Chagalls Palette; sie ist reicher als die anderer Maler./J. New York: Kostümzeichnung für „Daphins und Chloe“./K. Paris: Chagall steht vor „Cantique“, 1957, einem Bild aus der letzten Pariser Zeit./L. Im Schlafzimmer, links eine russische Ikone, in der Mitte eine Zeichnung, Buchseite in: Alexander Liberman: *Künstler im Atelier*. Hannover 1961, S. 119, Abb. G-L.

<sup>1078</sup> Vgl. Liberman 1961, S. 10. Vgl. hierzu auch: Alexander Liberman: *Then. Photographs 1925–1995*. Preface by Calvin Tomkins, New York 1995. Helen Frankenthaler, Robert Rauschenberg und Jasper Johns sind *friends* von Liberman.(S. 197/214) Über seine Beziehung mit Helmut Newton schreibt Liberman: „We admire each other, and we are close, but, out of necessity (he lives in Monaco) distant friends.“(S. 249) Im Bezug auf Salvador Dalí spricht Liberman von *a bond between us*.(S. 112)

### Neudefinition des Bildtypus Freundesbildnis

In der Fotografie *Alberto Giacometti* (Abb. 35) von 1954 tritt die Physiognomie des Dargestellten in den Hintergrund. Die porträtierte Person ist durch die hinter ihrem Kopf befindliche Lichtquelle stark verschattet und die Bildwirkung wird vom Hell-Dunkel-Kontrast dominiert. Neben dem sich deutlich abzeichnenden Profil kommt die Aufmerksamkeit den Händen zu, die mit einer zwischen den Fingern klemmenden Zigarette eine kleine Skulptur modellieren. Damit wird die Identifikation des Abgebildeten als Künstler möglich. Entgegen der bisher besprochenen Künstlerporträts und der Tendenz im *Freundesbildnis* die wesentlichen Charakteristika eines Gesichts auszuarbeiten, überwiegen hier die situativen und atmosphärischen Aspekte. Wenngleich es sich hier um kein eindeutiges Bildnis handelt, vereint dieses Künstlerfoto mehrere Faktoren, die für eine Kategorisierung als *Freundesbildnis* sprechen. Das Porträt zeigt den Dargestellten in der Profilsicht.

Hinzu kommt ein weiterer Aspekt, der die wohl größte Gruppe der *fotografischen Freundesbildnisse* ausmacht: Der Moment zwischen Fotograf und



Abb. 35: Kurt Blum, *Alberto Giacometti in seinem Atelier* (Paris 1954).



Abb. 36: Kurt Blum, *Alberto Giacometti* (Bern 1959).

Modell spricht für das vollkommene Vertrauen und bezeugt die Nähe zwischen den Beiden. In gesteigerter Form findet sich dies in einem weiteren Porträt (Abb. 36), welches Giacometti während eines Telefonats zeigt, da der Künstler dem Fotografen hier erlaubt seinem Gespräch mit einem Dritten beizuwohnen. Der Fotograf dieser spontanen, informellen Porträts ist der Schweizer Kurt Blum (1922–2005).

„Was sie sympathisch macht, ist gerade die Schlichtheit, mit der sie auftreten. Mit anderen Worten: Blums Porträts akzentuieren einen Zug am Künstler, für den gerade die unmittelbare Nachkriegszeit besonders empfänglich war, das zutiefst Menschliche, die heitere Abgeklärtheit und natürliche Würde, die an existentiellen Krisen nur reifen.“<sup>1079</sup>

Seine Fotografien sind geprägt von einer wechselseitigen Beziehung: Er lässt sich von seinem künstlerischen Umfeld inspirieren, um dieses an seine Fotografien weiterzugeben – sein Œuvre fixiert das Wesentliche eines vergänglichen Moments für das ständige Wiederaufleben in unserer Erinnerung.<sup>1080</sup> Im vertrauten Umfeld charakterisiert er die Porträtierten ohne Aufdringlichkeit oder Sensationsgier.<sup>1081</sup> „Ein Vorgehen, das man nahezu behutsam nennen kann.“<sup>1082</sup> Die notwendige Sympathie ist vorhanden und der Porträtierte vergisst offenbar die Anwesenheit des Fotografen. Blum geht gezielt vor, porträtiert Bildende Künstler und 1948 beginnt er seine Serie der Künstlerporträts,<sup>1083</sup> die im Fotobuch *Au Milieu des Artistes*<sup>1084</sup> erlebbar wird. Einen großen Teil seines Werkes machen Fotografien von wichtigen zeitgenössischen Künstlern aus, die ihm die Tür zu ihren Ateliers geöffnet haben.<sup>1085</sup> Große

---

<sup>1079</sup> Ausst.-Kat. München 1998a, S. 7.

<sup>1080</sup> Vgl. Eberhard W. Kornfeld In: Blum 1994, S. 9.

<sup>1081</sup> Ausst.-Kat. Gernsheim 2003, S. 134; Ausst.-Kat. Bern 1970, o.S. [14].

<sup>1082</sup> Ausst.-Kat. Bern 1970, o.S. [14].

<sup>1083</sup> Vgl. Blum 1994, S. 161. Erste Ausstellungen der fotografischen Künstlerporträts 1978 auf der Art Basel und 1979 in der Berner Galerie Kornfeld sowie dann wieder zwischen 1988 und 1993. 1988, „Die 50er Jahre – au milieu des artistes“, Galerie photo art, Basel. 1992, „Le photographe au milieu des artistes“, Musée des Beaux-Arts, Bern. 1992, „The Artist’s Milieu“, Bobby Greenfield Fine Art Gallery, Venice/Kalifornien. 1993, „The Artist’s Milieu“, Michael Walls Gallery, New York.

<sup>1084</sup> Kurt Blum: *Au Milieu des Artistes*, Neuchâtel 1994.

<sup>1085</sup> Vgl. Eberhard W. Kornfeld In: Blum 1994, S. 9.

Unterstützung erfährt Blum dabei von „son ami“<sup>1086</sup> Arnold Rüdlinger, dem Direktor der Kunsthalle Bern, der eine imposante Liste an Kontakten und Ausstellungsprojekten nachweisen kann.<sup>1087</sup> Zwar finden sich hier keine konkreten Benennungen der sozialen Interaktionen mit Bildenden Künstlern, aber das Vertrauensverhältnis wird auf andere Weise vermittelt: „Sous l’emprise de cette scène fascinante, je saisis mon Rolleiflex pour fixer cet instant. Alberto avait complètement oublié notre présence, seul le clic-clac de ma caméra troublant parfois le silence.“<sup>1088</sup> Ein ähnlicher Bildgehalt kommt auch dem Porträt *Alberto Giacometti modelling in the studio*<sup>1089</sup> von René Burri zu. Trotz dass es sich hierbei um einen Auftrag für eine Serie von in Paris lebenden Schweizer Künstlern für die *Schweizer Illustrierte* handelt,<sup>1090</sup> erschafft Burri ein ähnlich eindrückliches Porträts des Künstlers bei der Arbeit wie Blum.

Tatsächlich lässt sich für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts kein eindeutiges *Freundesbildnis* erkennen. An dieser Stelle reicht die bereits vorhandene Definition des Attributs nicht mehr aus, vielmehr sind die Entwicklung des *Freundesbildnisses* und die damit verbundene Neudefinition stark geprägt von der Situationsfotografie. Basierend auf dem Vertrauensverhältnis und nach einer authentischen Darstellung strebend, entwickelt das *situative Freundesbildnis* eine eigenständige Bildsprache und Auffassung. Wo könnte sich diese besser zeigen als in der unbemerkten Momentaufnahme? Eben diese kann ein *Sinnbild der Freundschaft* sein. Keineswegs aber sind alle situativen Porträts als *Freundesbildnisse* zu bezeichnen. Trotz der neuen Kriterien an Aufnahmesituationen und –momenten spielt auch weiterhin der freundschaftliche Kontext eine ausschlaggebende Rolle. Entsprechend ergibt sich die zentrale Frage: Ist das fotografische Bildergebnis abhängig von der sozialen Interaktion

---

<sup>1086</sup> Blum 1994, S. 79.

<sup>1087</sup> Vgl. Blum 1994, S. 68. Innerhalb der Künstlerkontakte von Blum und Rüdlinger finden sich viele Überschneidungen, wie der Vergleich der fotografischen Künstlerporträts von Blum und die Auflistung der Kontakte Rüdlingers zeigen. Bei vielen der Künstler waren sie sogar zu zweit zu Besuch, wie die mit den fotografischen Künstlerporträts publizierten Berichte von Blum zu seinen Begegnungen mit den verschiedenen Künstlern belegen.

<sup>1088</sup> Blum 1994, S. 44/45.

<sup>1089</sup> René Burri, *Alberto Giacometti modelling in the studio* (Januar 1960), Silbergelatineabzug, 25,1 x 16,3 cm. Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 2007, Abb. 57.

<sup>1090</sup> Vgl. Burri 2004, S. 399.

zwischen Fotograf und Modell und gelingt dem *Freund* die formal Abgrenzung von anderen Bildlösungen und Künstlerporträts?

Die aus der Vielzahl der existierenden Fotografien resultierende Besonderheit des Mediums bietet im Bezug auf das *Freundesbildnis* Möglichkeiten und Schwierigkeiten. Gegenüber der Malerei ist diese ein Spezifikum der Fotografie. Sie bietet verschiedene Optionen, gerade auch für die Künstlerdarstellung und begünstigt das Experimentieren mit dem Bildnis, das Spielen mit Nuancen sowie die Verwirklichung einer bestimmten Aussageabsicht. Gleichzeitig entstehen dabei neue Kriterien für die Künstlerselbstdarstellung, das Fotoporträt und auch das *fotografische Freundesbildnis*. Wenngleich das Vertrauensverhältnis oder die *Empathie* nicht immer direkt genannt werden, darf dennoch davon ausgegangen werden, dass diese in der einen oder anderen Form besteht. Diese Annahme ist im *Topos des Unbeobachteten* enthalten, denn die Möglichkeit den Künstler bei der Zwiesprache mit seinem Werk betrachten und fotografieren zu können ist ein Beleg für gegenseitige Nähe, für Vertrauen und die damit einhergehende Beziehung. Der Blickkontakt für die Zwiesprache wird demnach umgedeutet zu dem auf einem besonderen Vertrauensverhältnis basierenden Bildnis. In diesem Vertrauensverhältnis ist der Fotograf kein Störfaktor für die Authentizität des Künstlers, sondern kann diese im fotografischen Künstlerporträt einfangen. Das entstehende Porträt kann dann zusätzlich Beleg dieser Beziehung sein, also ein *situatives Freundesbildnis*. Diese Umdeutung zeigt, dass das Medium der Fotografie andere Ansprüche besitzt als die Malerei und auch das *Freundesbildnis* Veränderungen unterliegt. Diesem liegt das sich verändernde Bildverständnis zugrunde, das zunehmend von Authentizität und Bewegtheit geprägt ist. Auch hier gilt, dass sich das Attribut *Freundesbildnis* nicht aufgrund eines einzelnen formalen Kriteriums – beispielsweise dem fehlenden Blickkontakt – zuweisen lässt. Deshalb erfährt der *Topos der Freundschaft* eine neue Qualität und wird mit auffälliger Häufigkeit eingesetzt. Verstärkt findet sich diese Nennung der Freundschaft. Diese darf jedoch nicht mit dem Abbild der realen Beziehung verwechselt werden, sondern ist ein Instrument und Beurteilungskriterium. Der *Topos* wird nicht ausschließlich innerhalb von Vita und Zusammenarbeit genannt, sondern Authentizität, das unbemerkte Fotografieren und die Freundschaft werden meist in einem Atemzug und im Kontext der Beurteilung fotografischer

Künstlerporträts genannt. Auch Edward Quinn (1920–1997) weist auf sein Glück hin, dass Picasso schon nach wenigen Minuten so beschäftigt oder ins Gespräch vertieft ist, dass er den Fotografen völlig vergisst.<sup>1091</sup> Der zentrale Aspekt hierbei ist erneut das Vertrauen, das von Quinn auch an anderen Stellen bekräftigt wird.

„Picasso verlangte nie, meine Aufnahmen zu sehen, um sie etwa vor einer Publikierung zu zensieren. Er wußte allerdings auch, daß ich ihm gegenüber loyal war insofern, als ich nur dann ein Foto drucken ließ, wenn es als Aufnahme ‚und‘ Dokument überzeugend war. Schließlich hatte Picasso soviel Vertrauen zu mir, daß er mich auch im privaten Bereich in seiner Nähe sein ließ. Dieses Vertrauen wollte ich nicht zerstören; und damit entstand natürlich ein Problem: nämlich ein Freund Picassos zu sein und gleichzeitig Berufsfotograf, der notwendigerweise zuerst ein journalistisches Interesse am ‚Objekt Picasso‘ hat. Ich entschied mich ohne viel Zögern dafür, ein Freund Picassos zu bleiben.“<sup>1092</sup>

### Der Porträtist von unbeobachteten Momenten

Das linke Bild-drittel des Porträts *Georg Baselitz* (Abb. 37) ist von der Rückseite einer Leinwand verstellt. Dahinter öffnet sich der Blick in ein Künstleratelier. Gemälde lehnen an der Wand und Far-

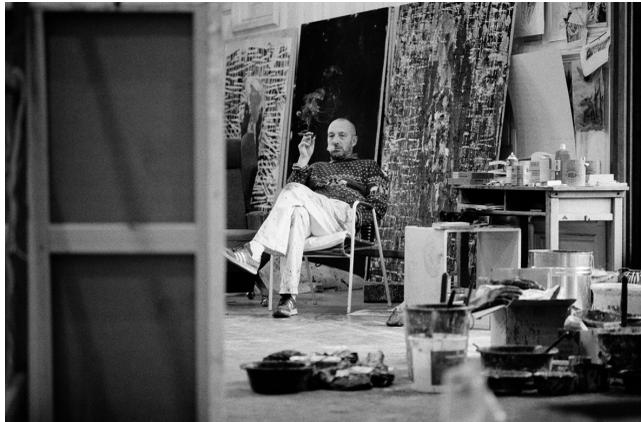


Abb. 37: Benjamin Katz, *Titel*, 45' Bild (1989).

butensilien sind auf einem Tisch ausgebreitet. Der Künstler selbst ist nicht während des Malens porträtiert, sondern sitzt in Malkleidung auf einem Stuhl, raucht und blickt konzentriert zur für den Betrachter nur von der Rückseite

<sup>1091</sup> Vgl. Quinn 1977, S. 16.

<sup>1092</sup> Quinn 1977, S. 16.

sichtbaren Leinwand. Anders als in frühen gestellten Arbeitsporträts, achtet der Künstler weder auf den Fotografen noch auf seine Kleidung und Haltung. Er scheint völlig in der Zwiesprache mit seinem Werk gefangen. Dank des Fotografen, der als Beobachter während dieser Situation im Atelier anwesend ist, kann der Rezipient zum Voyeur dieses Moments werden. Diesem *Freundesbildnis* kommt damit eine doppelte Aufgabe zu. Das Porträt ist eines von über 20000 Fotografien, die während der über 50-jährigen Freundschaft zwischen dem Maler Georg Baselitz und dem Fotografen Benjamin Katz (\*1939) entstanden sind. Die Aufnahme spricht deutlich für die Nähe zwischen Fotograf und Modell. Und tatsächlich hat Katz gemeinsam mit den *Künstlerfreunden* studiert, anschließend als Galerist in seiner ersten Ausstellung Baselitz ausgestellt und findet schließlich zu seiner Lebensaufgabe – dem fotografischen Künstlerporträt. Seit dem Studium besitzt er demnach ein enges Netzwerk aus der Galerieszene.<sup>1093</sup> „Nähe, Vertrauen und Freundschaft, das sind die Voraussetzungen für gute Bilder.“<sup>1094</sup> Durch langjährige Beziehungen konnte er diese Vertrauensverhältnisse ausbauen und stellt die Künstler in vielen Fotografien dar. Im Vergleich mit vielen anderen Porträtfotografen, ist Katz mit dem Künstler seit dem Studium befreundet. Die *intime Freundschaft* konnte sich daher langsam entwickeln und die Akzeptanz der Zusammenarbeit wächst.<sup>1095</sup> Das Spektrum der Fotografien von Katz ist dadurch besonders umfangreich. „Die Begegnung auf Augenhöhe und als Freund erleichtert ihm den Zugang zu den manchmal schwierigen Charakteren.“<sup>1096</sup> Viele für den Betrachter und Pressefotografen unzugängliche Situationen werden von ihm im Fotoporträt dokumentiert. Umgekehrt kann selbstverständlich nicht jeder Künstler-Fotografie von Katz eine solche Qualität als *Freundesbildnis* zugesprochen werden, aber auch bei jenen Künstlern, mit denen er nur minutenlang zusammenkommt, wird eine *unverwechselbar freundschaftliche Atmosphäre* spürbar,<sup>1097</sup> ähnlich der situativen Zwiesprache von Richard Avedon. Katz' Werk fungiert nicht mehr im Sinne einer wachsenden Prominentengalerie wie bei Nadar und

---

<sup>1093</sup> Vgl. Büsing/Klaas In: *Weltkunst Contemporary* 2008, S. 13.

<sup>1094</sup> Büsing/Klaas In: *Weltkunst Contemporary* 2008, S. 13.

<sup>1095</sup> Vgl. Gespräch mit Benjamin Katz, 03.02.2011.

<sup>1096</sup> Ute Bopp-Schumacher: „Benjamin Katz – Fünfzig Jahre Photographie“ In: *Ausst.-Kat. Köln* 2010, S. 11.

<sup>1097</sup> Wilfried Wiegand: „Der Blick des Freundes“ In: *Hartmann* 1990, S. 35.

Hanfstaengl, aber doch als Indiz für den Stellenwert der porträtierten Künstler: „Ich sehe die Bilder auch an, um zu sehen, ob ich selbst bedeutungsvoll bin.“<sup>1098</sup> Seine Anwesenheit gilt weiter als Gradmesser für die Relevanz einer Veranstaltung. Er ist auch nach den großen Eröffnungspartys, wenn alle Besucher schon längst gegangen sind, noch anwesend.<sup>1099</sup> Damit ist er eindeutig nicht nur ein „Chronist mit Reportereigenschaften“<sup>1100</sup>. Cladders Einschätzung, er leiste „eigennützige Freundschaftsdienste denen, die ihm nahestehen, mit Blick auf die, die er nicht kennt“<sup>1101</sup>, hingegen ist zutreffend. „Einige solcher Aufnahmen können entlarvend sein. Aber Benjamin Katz ist kein investigativer Fotograf. Er kommt zu den Künstlern als ein Freund und ist es über Jahrzehnte geblieben.“<sup>1102</sup> Es ist ein Vertrauensverhältnis, das für beide Seiten von Nutzen sein soll. Einerseits möchte Katz sein Archiv mit rund einer halben Million Negativen als eine Art privater Walhalla nur als „Freundschaftsdienste“ verstanden wissen, andererseits setzt er die Fotografie mit der Malerei auf eine Ebene.<sup>1103</sup>

Ähnlich wie Katz und Quinn wird auch dem Fotograf und Fotojournalist Franz Hubmann (1944–2007) nachgesagt überall dabeigewesen und mittendrin gesteckt zu haben.<sup>1104</sup> Die Künstler der École de Paris zu fotografieren ist sein persönliches Anliegen, die Redaktion weiß nichts davon.<sup>1105</sup> In einer *fast filmischen Sequenz* hat er so auch Picasso porträtiert. „Die Stimmung dieses Nachmittags im Sommer 1957 wird dabei so lebendig, daß man den Eindruck bekommt, zusammen mit Hubmann auf Besuch zu sein.“<sup>1106</sup> Das Ergebnis sind gelöste und unverkrampfte Fotografien, die als schlichte Dokumente ihrer Zeit

<sup>1098</sup> Per Kirkeby: „Der Fotograf“ In: Ausst.-Kat. Hannover 1985, S. 65.

<sup>1099</sup> Vgl. Cornelia Gockel: „Katz und Baselitz – Bilder einer Freundschaft“ In: Katz 2013, S. 7.

<sup>1100</sup> Johannes Cladders: „Täglich werden sie zu Tausenden...“ In: Ausst.-Kat. Hannover 1985, S. 15.

<sup>1101</sup> Johannes Cladders: „Täglich werden sie zu Tausenden...“ In: Ausst.-Kat. Hannover 1985, S. 16.

<sup>1102</sup> Elger 2012, S. 7.

<sup>1103</sup> Vgl. Schröder In: Kunstzeitung 2015, S. 5.

<sup>1104</sup> Vgl. Otto Breicha: „Der Cartier-Bresson Österreichs. Als ein Geburtstagsständchen für Franz Hubmann“ In: Ausst.-Kat. München 1997, S. 6.

<sup>1105</sup> Vgl. Franz Hubmann: „Mein Besuch bei Picasso“ In: Ausst.-Kat. München 1997, S. 9.

<sup>1106</sup> Ausst.-Kat. München 1997, S. 3.

dem öffentlichen Bild Picassos eine neue Facette hinzufügen.<sup>1107</sup> Da er jedoch bei einem zweiten Treffen, zu dem es nie kam, mit *größerer Vertrautheit* fotografieren wollte, blieben die Ergebnisse zunächst unbeachtet.<sup>1108</sup>

Die Begriffe *Schnappschuss* und *unbeobachtet* begründen den Ruf und Erfolg von Katz als Chronist der Rheinischen Kunstszene. Die Monografie *Souvenirs*<sup>1109</sup> versammelt diese Vielfalt seiner Motive und Einsatzorte. Und er zeigt uns viele Künstler tatsächlich in besonderer Weise, wie in erster Linie den von ihm meistfotografierten Baselitz.

„Viele Fotografen haben in der Vergangenheit versucht, die Persönlichkeit des eigenwilligen Künstlers [Baselitz] zu erfassen. Doch so nah wie Benjamin Katz ist ihm bisher niemand gekommen. Das innige Vertrauensverhältnis, das in seinen Fotografien sichtbar wird, ist über eine lange Zeit gewachsen.“<sup>1110</sup>

Katz selbst beschreibt deren Verhältnis auf eindrückliche Weise: „Es gibt diese Intimität zwischen uns [...] Wenn Baselitz im Atelier arbeitet und ich ihn fotografiere, bemerkt er mich nicht. Ich bin wie ein Stück Möbel. Er weiß, dass er mir vertrauen kann. Wir kennen uns seit Jahrzehnten, wie ein altes Ehepaar.“<sup>1111</sup> Und gerade deshalb versteht er es die kleinen stillen Momente wie Melancholie, nagenden Zweifel oder tief empfundenes Glück einzufangen.<sup>1112</sup> Im gleichen Atemzug werden meist die Freundschaften mit Markus Lüpertz und A. R. Penck genannt.<sup>1113</sup> Das Risiko der Fotoporträts, die dem Modell nicht entsprechen oder von diesem nicht erwünscht sind, steigt mit der wachsenden Anzahl der Fotografien. Damit wächst das Risiko, dass Fotografien

---

<sup>1107</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 1997, S. 3.

<sup>1108</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 1997, S. 3.

<sup>1109</sup> Peter Feierabend (Hg.): *Benjamin Katz. Souvenirs*. Mit Texten von Marc Schemps, Heinrich Heil, Siegfried Gohr, Michael Klant, Köln 1996.

<sup>1110</sup> Cornelia Gockel: „Katz und Baselitz – Bilder einer Freundschaft“ In: Katz 2013, S. 6.

<sup>1111</sup> Cornelia Gockel: „Katz und Baselitz – Bilder einer Freundschaft“ In: Katz 2013, S. 8.

<sup>1112</sup> Vgl. Cornelia Gockel: „Katz und Baselitz – Bilder einer Freundschaft“ In: Katz 2013, S. 7.

<sup>1113</sup> Lüpertz spricht mit großer Zuneigung von Katz und bringt diese im Text *Lieber Benjamin* (vgl. Markus Lüpertz: „Lieber Benjamin“ In: Ausst.-Kat. Hannover 1985, S. 45/46) zum Ausdruck. „Wir haben gemerkt, dass wir eine ähnliche, eine gleiche, eine – wie soll ich sagen – freundschaftsbasierende Verständigung miteinander haben, [...] deshalb habe ich dann mit ihm schnell Freundschaft geschlossen.“ (Markus Lüpertz über Benjamin Katz In: Heiter 2006, Kap. 6, ab 25:00 Min.) Über das Verhältnis von Katz und Penck hingegen lässt sich keine direkte Äußerung finden.

entgegen des Wunsches des Künstlers veröffentlicht werden – ähnlich dem modernen Fotojournalismus. Bewusst nutzen viele Künstlerfotografen diese Möglichkeit nicht aus, wodurch sie Vertrauen gewinnen und ihnen dies bei weiteren Sitzungen zum eigenen Vorteil gelangt. Es ist eine Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Modell und beide sind sich der Relevanz der Zusammenarbeit und der gegenseitigen Abhängigkeit bewusst. Das *Freundesbildnis* tritt hinter dieses freundschaftliche Gesamtbild, das deutlich von beidseitigen Intentionen geprägt ist, zurück. Viele der intimen, ehrlichen Momentaufnahmen bleiben vermutlich häufig im Archiv des Fotografen. Um diese These überprüfen zu können und vielleicht sogar eine weitere Form des *Freundesbildnisses* aufdecken zu können, müssten die Kontaktbögen verschiedener Fotografenarchive systematisch analysiert werden, was im Rahmen dieser Dissertation zu weit führen würde und leider offenbleiben muss.

### **Der Freundschafts-Topos als Instrument der Rezeption**

Bereits Michael Klant hat Benjamin Katz über das Thema der *Empathie* in seine Publikation eingeführt.<sup>1114</sup> Eine solche Einordnung zeigt, welch hoher Stellenwert der Freundschaft bei Katz in der Rezeption zukommt. Tatsächlich nimmt die Freundschaft zu den Künstlern bei Katz in der Vita einen wichtigen Stellenwert ein. Die meisten Freundschaften sind vorher da, erst anschließend wird er Fotograf und durch seine Fotografien der Künstlerfreunde berühmt.

„Es war sein Wunsch, die Künstler, die er schätzte oder mit denen er befreundet war, zu begleiten und zu dokumentieren. Er hat sie in ihren Ateliers besucht, die Entstehung ihrer Werke erlebt und zusammen mit ihnen auf Ausstellungsöffnungen gefeiert.“<sup>1115</sup>

Über den Moment des Unbeobachteten und das wechselseitige Vertrauensverhältnis hinaus, wird der Topos der Freundschaft hier aber auch als Instrument und Beurteilungskriterium für das fotografische Künstlerporträt eingesetzt: Im Kontext meiner kritischen Fragestellung an den *Topos der Freundschaft* als Beurteilungskriterium für das fotografische Künstlerporträt, mag Benjamin Katz als Paradebeispiel für diese Instrumentalisierung erscheinen, sein Werk selbst verdient gleichzeitig größte Beachtung, seine Künstlerporträts sind von

---

<sup>1114</sup> Vgl. Klant 1995, S. 214-219.

<sup>1115</sup> Cornelia Gockel: „Katz und Baselitz – Bilder einer Freundschaft“ In: Katz 2013, S. 7.

hoher Ausdruckskraft. „Viele seiner Künstlerporträts und Atelieraufnahmen sind zu zeitgenössischen Bildikonen geworden.“<sup>1116</sup> Sie sind nicht nur durch seine ständige Anwesenheit quantitativ sondern auch in ihrer Qualität beachtlich. Er hat nicht nur einzelne Künstlerporträts geschaffen, die das kollektive Gedächtnis und das *Künstlerbild* zu den Bildenden Künstlern prägen, sondern ist Beobachter einer ganzen Künstlergeneration, deren Akteure er in verschiedenen Facetten zeigt. „Die Aufnahmen von Katz zeichnen kein Porträt [Richters] im konventionellen Sinn, sondern bilden in der Gesamtheit einen Fotoessay, der ohne festen Bauplan, aus der Zufälligkeit der unregelmäßigen Verabredungen heraus herangewachsen ist.“<sup>1117</sup> Da auch Richter zu den Freunden von Katz gehört, zeigt er sich diesem

„gelöst, grimassierend, bei der Arbeit, mit Hund, mit Raket und Leinwand. Benjamin Katz' sehr persönliche Bilder zeugen von der Aufhebung der Distanz zwischen Fotograf und Objekt, einerseits. Und doch sind sie nie distanzlos. [...] Sein Porträt von Richter zeigt den Maler, der auch immer mit einer großen Ernsthaftigkeit verbunden wird, von einer bislang unbekanntem Seite.“<sup>1118</sup>



Abb. 38: Benjamin Katz, *Gerhard Richter* (1982).

Entsprechend finden sich in dieser Vielzahl der chronistischen Aufnahmen auch Fotografien, denen das Attribut *Freundesbildnis* zugesprochen werden kann – auch wenn hier keine so eindeutige

---

<sup>1116</sup> Elger 2012, S. 7.

<sup>1117</sup> Stephan von Wiese: „Benjamin Katz fotografiert Gerhard Richter: Malerei im Zeitfluss“ In: Elger 2012, S. 122.

<sup>1118</sup> Monopol 2/2012, S. 6.

Definition möglich ist, wie bei den vorangehenden Beispielen. Dies zeigt sich sowohl in der Atelieraufnahme (Abb. 38) von 1982 als auch im Porträt *Gerhard Richter* (Abb. 39). Katz zeigt dem Rezipienten hier eine für gewöhnlich unbekannte Facette von Gerhard Richter, den Humor, der auch in anderen Künstlerporträts von Katz zum Ausdruck kommt. Diese Charaktereigenschaft scheint Richter nicht gegenüber jedem Fotografen zeigen zu können oder zu wollen. Damit unterstreichen diese *Freundesbildnisse* die Nähe zwischen Fotograf und Modell. „Blicke in die Kamera, von Benjamin Katz eingefangen, verraten die gegenseitige Sym-

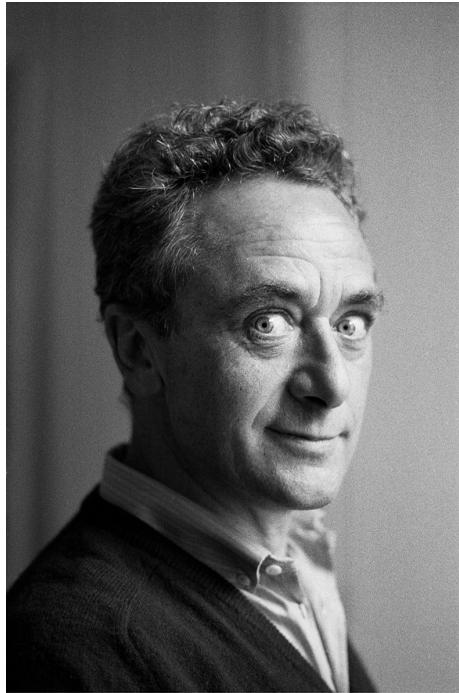


Abb. 39: Benjamin Katz, *Gerhard Richter* (1984).

pathie, und man könnte fast glauben, dass sich der Moment der Kreativität durch Katz' Präsenz noch steigert.“<sup>1119</sup> Das humoristische Porträt Richters (Abb. 39) bringt damit zum Ausdruck, dass das *intime Freundesbildnis* im 20. Jahrhundert nicht ausschließlich zur Zwiesprache angelegt ist, sondern der Rezipient als feste Größe einkalkuliert wird und die Kommunikation mit diesem gezielt stattfinden soll. Dieser Facettenreichtum macht deutlich, dass die zuvor genannten Darstellungsformen des *fotografischen Freundesbildnisses* keineswegs vollständig verschwinden, sondern weiterhin existieren. Während ich in meiner Magisterarbeit<sup>1120</sup> im Bezug auf Benjamin Katz die geschlossene Analyse von Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Künstlern kritisiert habe und

<sup>1119</sup> Ausst.-Kat. Moskau 2011, S. 38.

<sup>1120</sup> Verena Zeiner: *Benjamin Katz. Der Künstler im Blickfeld des Fotografen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Karlsruhe 2011.

für eine differenziertere fotohistorische Betrachtung seiner Vorgehensweise plädiert, muss mein kritisches Urteil der Freundschaften von Katz als „bewusste Wiedergabe der freundschaftlichen Beziehungen in Kombination mit der gewinnbringenden Präsentation für die Öffentlichkeit“<sup>1121</sup> revidiert werden und durch die Einordnung in das Gesamtbild – selbstverständlich nicht kritiklos – als bewusste Aneignung einer in der Gesellschaft üblichen Praxis verstanden werden. Weiter reagiert Katz auf den bestehenden Zeitgeist und liefert den Künstlern jeweils ein facettenreiches und dennoch ganzheitlich positives *Künstlerbild*. Denn im 20. Jahrhundert spielen die Selbstinszenierung und das damit verknüpfte *Künstlerbild* – die Kombination aus Selbst- und Fremdinszenierung – eine entscheidende Rolle. Die Aufarbeitung dieser Thematik zeigt deutlich, dass das Vertrauensverhältnis, die sozialen Interaktionen und im Idealfall die Freundschaft den künstlerischen Erfolg und das positive Urteil der Fotoporträts bestimmen. Erst durch die persönlichen Beziehungen wird ein Werk wie das von Katz möglich. Und durch die berühmten Modelle wird sein fotografisches Werk aufgewertet und zu etwas Besonderem erklärt. Es gibt wohl kaum einen Artikel, der den Topos nicht anspricht, obwohl die Qualität seiner Fotografien für sich selbst sprechen könnte. Der *Topos der Freundschaft* ist demnach zu einem großen Teil die Konstruktion der Rezeption.

Ein weiterer Fotograf, den es in diesem Kontext zu erwähnen gilt, ist Manfred Leve (1936–2012), der während Aktionen und Performances fotografiert.

„Personen, insbesondere bildende Künstler, habe ich bis auf wenige Ausnahmen nur fotografiert, wenn ich sie (am besten schon längere Zeit) gut kannte oder mit ihnen befreundet war. Auch mußten sie in meinen Augen interessante Künstler, Interpreten, ... sein. Ich habe deswegen grundsätzlich nur gute Bekannte und Freunde fotografiert, weil ich das Fotografieren eines Menschen für ein Eindringen in seine Intimsphäre ansehe. So wird es wahrscheinlich auch, zumindest von dem hier fotografierten Personenkreis, meist empfunden.“<sup>1122</sup>

Die Zahl seiner Motive, welche im Dialog zwischen Fotograf und Künstler im Fotoporträt festgehalten werden, ist damit eingeschränkt. Dafür sind sie von erstaunlicher Qualität. „Sie präsentieren jedoch nicht nur den Künstlerfreund, sondern zeugen zugleich von der wechselseitigen Wertschätzung der

---

<sup>1121</sup> Zeiner 2011, S. 14.

<sup>1122</sup> Manfred Leve: „Zu meinen Photos“ In: Hinder/Hützen 1982, S. 9.

jeweiligen künstlerischen Arbeit.“<sup>1123</sup> Auch bei anderen Fotografen im Rheinland, so bei Erika Kiffel oder Lothar Wolleh, äußert sich die Überzeugung, dass der Künstler in der vertraulichen Atmosphäre seines Ateliers eher bereit ist persönliche Eigenarten, Vorgehensweisen und Inspirationsquellen preiszugeben.<sup>1124</sup>

## 5.3.2 Freundschaft als soziales Beurteilungskriterium

### Der Freundschafts-Topos als Alleinstellungsmerkmal

Ziel der Fotoporträts ist im 20. Jahrhundert ‚jedem Bild eine eigene ‚Identität‘ zu geben, das die Charaktereigenschaften des Individuums zum Ausdruck bringen sollte“<sup>1125</sup>. Doch nur wenigen Fotografen gelingt eine eigenständige Fotografie, die die Handschrift des Fotografen und dennoch das Individuum und dessen Charakter zeigt. In der Vielzahl der Fotografien und Fotografen ist es deshalb nötig ein Alleinstellungsmerkmal zu entwickeln. Teilweise geschieht dies über formale Aspekte, den Stil oder ein bestimmtes Konzept. Berühmte Persönlichkeiten sind ebenso ein dankenswertes Aufgabengebiet – ständig werden neue Fotografien für verschiedene Zwecke benötigt. Ebenso sind viele Fotografen auf das Porträtieren von Bildenden Künstlern spezialisiert. Dabei nimmt der Freundschafts-Topos den bereits beschriebenen zentralen Stellenwert eines Instrumentes und Beurteilungskriteriums für das fotografische Künstlerporträt ein. Der Topos findet sich meist in der Rezeption des Fotografen und ist nicht immer durch Selbstäußerung von Fotograf oder Modell belegt. Allgemein lässt sich eine gegenläufige Entwicklung von *Freundesbildnis* und Freundschafts-Topos erkennen. Während der Topos immer häufiger eingesetzt wird und für die Rezeption teilweise gar nicht wegzudenken ist, lassen sich immer weniger Porträts eindeutig und stichhaltig als *Freundesbildnisse* definieren, wie die Betrachtungen in diesem Kapitel bereits gezeigt haben. Umso spannender ist es hingegen den Einsatz des *Topos der Freundschaft*

<sup>1123</sup> Franz-Joachim Verspohl: „Manfred Leve Photograph“ In: Ausst.-Kat. Köln 2004, S. 260.

<sup>1124</sup> Vgl. Renate Buschmann: „Atelierfotos von Benjamin Katz“ In: Ausst.-Kat. Köln 2007, S. 210.

<sup>1125</sup> Pierre Vaisse: „Das Porträt der Gesellschaft. Anonymität und Berühmtheit“ In: Frizot 1998, S. 495.

zu differenzieren. Bei welchen Fotografen nimmt nicht nur die soziale Interaktion in der Rezeption einen wichtigen Stellenwert ein, sondern taucht der Topos als wertendes Instrument auf?

Mit dem Zwiespalt aus dem auf privaten Beziehungen begründeten fotografischen Werk und der Instrumentalisierung des Freundschafts-Topos durch die Rezeption steht Benjamin Katz in dieser Arbeit als Beispiel für viele Fotografen seiner Generation. Die Herausbildung der Freundschaft in der Literatur zu Porträtfotografen ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit. Der Topos löst damit die Stereotype der unbeobachteten Momentaufnahme ab, die zuvor vermehrt zu finden ist und beispielsweise bei Alberto Giacomettis Fotografen Ernst Scheidegger (1923–2016) den zentralen Topos darstellt. Das Kennenlernen erfolgt 1943 während Scheideggers Militärdienst,<sup>1126</sup> Giacometti bittet ihn zunächst seine Plastiken zu fotografieren. Als Fotoreporter versucht Scheidegger keine ästhetischen oder dramatischen Effekte zu erzielen, womit er Giacomettis Vorstellung entspricht.<sup>1127</sup> Regelmäßig ist Scheidegger mit seiner Kamera anwesend und fotografiert neu entstandene Arbeiten und den Künstler. Wie Scheidegger selbst berichtet, stört er den Künstler damit nicht:

„Ich konnte den Künstler während der Arbeit beobachten, störte nicht, auch, wenn er mit einem Modell arbeitete. Das erlaubte er nur wenigen Fotografen, Freunden, die er seit langer Zeit kannte, so u.a. Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Brassai. [...] Hatte ich den Eindruck zu stören, verschwand ich.“<sup>1128</sup>

Und zu eben einem solchen Freund wird auch Scheidegger und „[i]n solchen Augenblicken höchster Konzentration vergass Giacometti, dass er beobachtet wurde.“<sup>1129</sup> Er ändert seine Arbeitsgewohnheiten auch dann nicht, wenn Scheidegger an seinen Arbeitsprozessen teilnimmt.<sup>1130</sup> Es ist eine *Freundschaft auf*

---

<sup>1126</sup> Vgl. Peter Zeindler: „Einleitung“ In: Scheidegger 1999, S. 10.

<sup>1127</sup> Vgl. Véronique Wiesinger: „Laboratorium und Mythos. Alberto Giacomettis Atelier“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 2012, S. 176.

<sup>1128</sup> Scheidegger 2000, S. 41. „Scheidegger aber war ein Vertrauter, seine Kamera ein Teil der Einrichtung und der unsichtbare Spion.“(Scheidegger 1999, S. 272)

<sup>1129</sup> Scheidegger 1999, S. 272.

<sup>1130</sup> Vgl. Scheidegger 1999, S. 272.

*Lebzeiten*.<sup>1131</sup> Dabei wird der Fotograf mit der Zeit beinahe zu Giacomettis Chronisten;<sup>1132</sup> das Interesse weitet sich von der Arbeitssituation zu einer lebensnahen Betrachtung aus.<sup>1133</sup> So wird Scheidegger *Teil des Inventars* von Giacomettis Atelier.<sup>1134</sup> Typisch für einen Fotografen wie Scheidegger, unerlässlich für eine freundschaftliche Zusammenarbeit und das Entstehen von *Freundesbildnissen* ist weiter, dass der Fotograf seine Möglichkeiten nicht ausnutzt und das entgegengebrachte Vertrauen nicht missbraucht. Damit ist ein deutlicher Unterschied zu den Pressefotografen gegeben. „Scheidegger ist kein Voyeur. Er geht, wenn er zu stören glaubt.“<sup>1135</sup> Da Scheidegger aber bereits zu Giacomettis Fotograf wird bevor dieser von seinem Ruhm umgeben ist,<sup>1136</sup> stehen die Beziehung und die Zusammenarbeit im Vordergrund und nicht der gegenseitige Profit. „Meine Begegnungen und die daraus entstandenen Aufnahmen waren eher intimer Art. [...] Giacometti war für mich keine Legende.“<sup>1137</sup> Als Scheidegger nach zwei Jahrzehnten der Abwesenheit und anderen Künstlerporträts<sup>1138</sup> wieder zu Giacometti kommt, ist dieser bereits berühmt und wird von vielen Besuchern und Fotografen belagert. Im Nachhinein bereut Scheidegger, dass er nicht noch mehr von Giacomettis Leben mit der Kamera

---

<sup>1131</sup> Scheidegger 2000, S. 10.

<sup>1132</sup> Vgl. Ernst Scheidegger: „Skulpturen in Gips von Alberto Giacometti“ In: Scheidegger 2006, S. 7.

<sup>1133</sup> Vgl. Renate Buschmann: „Der Besuch der Fotografen: Atelierfotografie zwischen Dokumentation und Einfühlung“ In: Ausst.-Kat. Köln 2007, S. 207.

<sup>1134</sup> Vgl. Scheidegger 1999, S. 272.

<sup>1135</sup> Scheidegger 1999, S. 274.

<sup>1136</sup> Vgl. Scheidegger 2000, S. 149.

<sup>1137</sup> Scheidegger 2000, S. 5.

<sup>1138</sup> „Diese zufällige fotografische Auseinandersetzung mit Künstlern entwickelte sich zu einer Konstanten in Scheideggers Laufbahn als Fotograf.“(Scheidegger 1999, S. 133) Max Ernst ist einer der gefeiertsten Künstler aus *Scheideggers grossem Bekanntenkreis*.(vgl. Scheidegger 1999, S. 187) In Fall mancher Bekantschaften ärgert sich Scheidegger, dass diese ohne fotografische Spuren geblieben sind.(vgl. Ernst Scheidegger: „Vorwort“ In: Scheidegger 1999, S. 5; genannt werden hier George Braque, Henri Matisse und Jean Genet) Picasso hingegen fotografiert er ganz bewusst nicht. Picasso ist während Scheideggers Besuch in seinem Atelier äußerst zuvorkommend, da er um dessen Freundschaft mit seinem Rivalen Giacometti weiß, wodurch Scheidegger die Lust am Fotografieren des Ateliers und auch an Porträtaufnahmen vergeht.(vgl. Scheidegger 1999, S. 187) „Obwohl Picasso von vielen Fotografen besucht und fotografiert wurde, ärgerte es ihn, dass ein Freund Giacomettis darauf verzichtete, ihn, den grossen Meister, zu fotografieren.“(Scheidegger 1999, S. 187)

festgehalten hat.<sup>1139</sup> Ob diese Reue jedoch in der freundschaftlichen Nähe oder in der Teilhabe am Ruhm des Künstlers gesucht werden muss, wird nicht beantwortet – vermutlich ist es eine Kombination aus beiden Faktoren.



Abb. 40: Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti beim Porträtieren im Atelier in Paris* (1951).

Im *Freundesbildnis* des befreundeten Künstlers Alberto Giacometti (Abb. 40) dominiert der Topos des unbeobachteten Moments. Der untere Bildrand wird vom Arm des Künstlers definiert und fängt hier die zeichnende Hand des Künstlers ein. Am entsprechenden Kunstwerk vorbei fotografiert Scheidegger den Arbeitenden. Dieser scheint ihn nicht zu bemerken. Die fotografisch vermittelte Authentizität des Künstlers und die Nähe des Fotografen zum Künstler steht dabei im Vordergrund. Als

höchste Auszeichnung für den Fotografen gilt es den authentischen Moment einzufangen. Am besten geht dies, wenn der Künstler dem Fotografen vollständig vertraut, dessen Anwesenheit kaum oder gar nicht wahrnimmt und somit *unbeobachtet* seinem Alltag und seinem Schaffensprozess nachgeht. Hierzu finden sich in den Äußerungen Scheideggers und auch in der Rezeption seines Œuvres viele Beispiele: Unterstrichen wird die soziale Interaktion hier weiter durch den Titel seiner Publikation: *Spuren einer Freundschaft*<sup>1140</sup>. Bereits 1958 erscheint eine erste Publikation mit 60 Fotografien von Scheidegger.<sup>1141</sup> Durch die Suggestivkraft dieser Porträtaufnahmen wird ein unvermittelter Blick auf den Künstler und sein Atelier freigegeben, der ungeteilte

<sup>1139</sup> Vgl. Ernst Scheidegger: „Skulpturen in Gips von Alberto Giacometti“ In: Scheidegger 2006, S. 10

<sup>1140</sup> Ernst Scheidegger: *Spuren einer Freundschaft. Alberto Giacometti*. Zürich 1990.

<sup>1141</sup> Ernst Scheidegger (Hg.): *Alberto Giacometti. Schriften, Fotos, Zeichnungen*. Zürich 1958.

Aufmerksamkeit auf den Menschen und Künstler Giacometti lenkt und die Vorstellung von dessen Arbeits- und Lebenswelt prägt.<sup>1142</sup> Dieser Einblick wird in der umfanglicheren Publikation von 1990 noch gesteigert. Scheidegger porträtiert Giacometti am häufigsten, selbst schreibt er, dass er damit einen „Einblick in Giacomettis Werk und Persönlichkeit“<sup>1143</sup> vermitteln möchte. Wie bereits gezeigt werden konnte, profitiert der Fotograf trotz bestehender Freundschaft von seinem Modell. Bezeichnend ist in der Beziehung von Scheidegger und Giacometti, dass sich der Künstler gegen Ende seines Lebens sogar eingeengt fühlte, da Scheidegger dank der Vielzahl der Giacometti-Porträts und als Verleger über den Künstler zu monopolisieren beginnt.<sup>1144</sup>

Auch der Stellenwert der *Freunde* als Türöffner für weitere Kontakte zu Künstlern und Berühmtheiten sowie der damit verbundene Beginn des Erfolgs findet sich bei anderen Fotografen. Der Freundschaft wird dabei stets eine Qualität zugewiesen, die in der sprachlichen Formulierung gründet. Meist stehen diese dabei jedoch nicht im direkten Kontakt und Bezug zu einzelnen Fotoporträts, sondern sind als allgemeingültige Aussagen formuliert. Dabei fehlen jedoch die Anhaltspunkte, um solche Aussagen überprüfen zu können und im fotografischen Künstlerporträt lassen sich diese nicht eindeutig belegen. In folgenden Fällen muss die soziale Interaktion als aufwertendes Instrument verstanden werden: Die Dominanz von Familienmitgliedern und Freunden als Modelle lässt im Fall von André Kertész (1894–1985) folgende Schlussfolgerung zu: „erst die Wahl dieser Sujets habe die für das Gelingen der Fotografie unabdingbare Nähe, ja sogar Intimität hergestellt.“<sup>1145</sup> Ab 1964 porträtiert Bob Adelman (1930–2016) amerikanische Künstler in New York City. „Bob Adelman’s lifelong friendship with Roy Lichtenstein, James Rosenquist, and Tom Wesselman enabled him to document, like few photographers have, the

<sup>1142</sup> Vgl. Beat Stutzer: „Alberto Giacometti, gesehen von Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Chur 2011, S. 33/34.

<sup>1143</sup> Ernst Scheidegger: „Zu den Fotos“ In: Scheidegger 1958, S. 79.

<sup>1144</sup> Vgl. Beat Stutzer: „Alberto Giacometti, gesehen von Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Chur 2011, S. 45.

<sup>1145</sup> *André Kertész*. Ausst.-Kat. Jeu de Paume, Paris/Fotomuseum, Winterthur/Martin-Gropius-Bau, Berlin/Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest. Hg. von Michel Frizot/Annie-Laure Wana-vecq. Ostfildern-Ruit 2010.

artist at work and his creative process.“<sup>1146</sup> Und die Porträts von Gianfranco Gorgoni (\*1941) machen das Innere des Porträtierten sichtbar. „The result of this method is that Gianfranco’s photographs possess a unique quality of intimacy and veracity. It is almost as if he has a radar for an artist’s creative frequency, a talent for judging – even provoking – the precise moment when an artist is at his or her best.“<sup>1147</sup> Auch Arnold Crane (1932–2014) verwendet die Stereotype und seine Fotografenporträts zeigen, dass es ihm gelingt „eine Atmosphäre zu schaffen, in der sein Gegenüber sich ungemein wohl fühlt, und so zu seiner Seele durchdringen und die verschleiernde ‚Maske‘ zu lüften.“<sup>1148</sup> Aus „vielen dieser Beziehungen sind Freundschaften entstanden“<sup>1149</sup>, unter anderem lernt er 1968 Man Ray kennen.<sup>1150</sup> Der Freundschafts-Topos findet sich überdies nicht nur bei den hier genannten Künstlerfotografen. Es könnte eine ganze Reihe weiterer, oft unbekannter und regionaler Fotografen genannt werden. Bewusst wird hierauf verzichtet, weil keine gänzlich neue Facette für diese Arbeit enthalten ist und eine solche Auflistung aufgrund der Vielzahl der Fotografen und der Unschärfe der Kriterien wohl nie vollständig wäre. Einen spannenden Aspekt liefert vielmehr die entgegengesetzte Haltung: Rudy Burckhardt (1914–1999) lernt über seinen Freund, den Dichter Edwin Denby, die intellektuellen und künstlerischen Kreise kennen, porträtiert zwischen 1950 und 1964 Bildende Künstler und freundet sich mit diesen an. „Diese Auftragsporträts sicherten seinen Lebensunterhalt; zugleich schuf er Porträts von besonders einfühlsamer Qualität, da viele der porträtierten Künstler eng mit ihm befreundet und ihm vertraut waren.“<sup>1151</sup> Trotz seines einflussreichen Umfeldes aus Künstlern, Poeten, Musikern und Tänzern wird sein Œuvre meist völlig

---

<sup>1146</sup> Wendy M. Blazier: „I Shot Warhol, Wesselmann, Lichtenstein, Rosenquist, and Indiana“ (<http://www.tfoaol.com/aa/8aa/8aa447.htm>, 11.03.2012)

<sup>1147</sup> Leo Castelli: „Introduction“ In: Gorgoni 1985, S. 8.

<sup>1148</sup> Graham Nash: „Vorwort“ In: Crane 1995, S. 8.

<sup>1149</sup> Hanselle In: ProfiFoto 2011, S. 30.

<sup>1150</sup> Vgl. Hanselle In: ProfiFoto 2011, S. 30. „Man Ray war ein sehr guter Freund.“(Nieberding In: Zeit online 14.07.2011) In den *langen Jahren der Freundschaft* hat Crane viele Fotos von May Ray gemacht.(vgl. Crane 1995, S. 14)

<sup>1151</sup> Birgit Filzmaier: „Vorwort“ In: Lopate 2004, S. 5. Auch seine narrativen Filme gründen in den Freundschaften, weil er die Zusammenarbeit mit den Künstlern genießt.(Phillip Lopate: „Rudy Burckhardts Leben und Werk: Wie breit ist die Sixth Avenue?“ In: Lopate 2004, S. 30)

ignoriert.<sup>1152</sup> Damit ist er ein Gegenbeispiel zum gesteigerten Renommee durch bekannte Modelle. Burckhardt reiht sich mit seinen Aufnahmen ein in den dokumentarischen Porträtstil der Zeit. Und markante Porträts sind eher der Selbstpräsentation des Modells als dem Stil des Fotografen zu verdanken.<sup>1153</sup> „Einige seiner Künstlerporträts wurden zu Klassikern; immer wieder reproduziert, fixieren sie unsere Vorstellung von einem Meister, auch wenn der Name des Fotografen meist nur peripher in das Bewusstsein der Öffentlichkeit dringt.“<sup>1154</sup> Als Teil des kollektiven Gedächtnisses zu den Dargestellten, besitzen die Porträts aber keine Qualität als *Freundesbildnisse*. Augenscheinlich wird an einem solchen Beispiel die entgegengesetzte Entwicklung von *Freundesbildnis* und Freundschafts-Topos. Die Freundschaft ist Thema, aber es findet sich kein deutlich zu bestimmendes *Freundesbildnis*.

### Gegenposition – die Freundschaft als Störfaktor

Nochmals an die Qualität der Fotoporträts von Richard Avedon anknüpfend, finden sich weitere Fotografen, in deren Werk der *Topos der Freundschaft* nicht auftaucht. Denn wie bei Avedon, der aufgrund seines großen Einfühlungsvermögens unglaublich starke Porträts von Künstlern, Filmregisseuren, Schauspielern, Schriftstellern, Wissenschaftlern, Politikern und anderen Persönlichkeiten schafft,<sup>1155</sup> kann das für das Porträt nötige Vertrauensverhältnis auch nur während der Porträtsitzung aufgebaut aber keine Beziehungen im Sinne von Freundschaften gepflegt werden. *Empathie* ist, wie bereits ausführlich dargelegt und von vielen Fotografen bestätigt, die Grundlage. Nicht notwendigerweise muss aber für ein gutes Porträt eine Freundschaft vorhanden sein und aus einer erfolgreichen Porträtsitzung wird nicht gezwungenermaßen eine langjährige Beziehung. In einzelnen Fällen findet sich sogar der umgekehrte Fall zur Notwendigkeit der Freundschaft – diese deutlich seltener zu findende

<sup>1152</sup> Vgl. Phillip Lopate: „Rudy Burckhardts Leben und Werk. Wie breit ist die Sixth Avenue?“ In: Lopate 2004, S. 7.

<sup>1153</sup> Vgl. Phillip Lopate: „Rudy Burckhardts Leben und Werk: Wie breit ist die Sixth Avenue?“ In: Lopate 2004, S. 32.

<sup>1154</sup> Phillip Lopate: „Rudy Burckhardts Leben und Werk: Wie breit ist die Sixth Avenue?“ In: Lopate 2004, S. 32.

<sup>1155</sup> Vgl. Armin Zweite: „Einleitung“ In: Ausst.-Kat. München 2014, S. 16.

Haltung nennt eine bestehende Beziehung zwischen Fotograf und Modell als Hindernis in einer Porträtsitzung. Die persönliche Beziehung zu Künstlern ist für Brigitte Hellgoth (\*1932) Anlass von diesen *vertrauten Personen*, den *Bekanntschaften* und *Freundschaften* keine Aufträge anzunehmen.<sup>1156</sup> „Dann fehlt die Distanz, sagt sie, es verändert sich das Verhältnis von Fotograf und Fotografiertem, die Objektivität geht verloren.“<sup>1157</sup> Was sie als Problematik auffasst, verstehen viele andere Fotografen als Vorteil und Stärke und setzen diesen zusätzlich oft bewusst für ihre Werkrezeption ein. Trotz dieser unterschiedlichen Auffassungen im Bezug auf die Beziehung zwischen Fotograf und Modell, existiert dasselbe Streben, nämlich die Persönlichkeit in einem Bild so zu zeigen, wie sie ist.<sup>1158</sup> Die Rezeption belegt, dass Hellgoth dies ebenso zu gelingen scheint wie Fotografen, die Beziehungen zu den Modellen pflegen. Tatsächlich kann die Beziehung also nicht als Indiz für eine gute Fotografie verwendet werden und garantiert diese in keinem Fall.

Auch andere fotografische Ergebnisse sprechen für das Gegenteil oder zumindest die Irrelevanz des Zusammenhangs: So ist Gisèle Freund (1912–2000) nicht mit Virginia Woolf befreundet, Freund überredet sie ein Bild zu ihrer Sammlung beizutragen und doch entsteht im Foto ein besonders inniger Ausdruck.<sup>1159</sup> „Sie scheint die Fotografin nicht wahrzunehmen, was dem Betrachter den Eindruck vermittelt, er habe an einem intimen Moment teil. Trotzdem erscheint es unmöglich zu erfahren, worüber Woolf gerade nachdenkt.“<sup>1160</sup> Zu anderen Porträtierten aber hat sie Vertrauensverhältnisse, sie selbst spricht von „tiefe Freundschaften mit französischen und britischen Schriftstellern“<sup>1161</sup>.

---

<sup>1156</sup> Vgl. Schülke 2002, o.S.

<sup>1157</sup> Schülke 2002, o.S.

<sup>1158</sup> Vgl. hierzu Kap. IV.2.1.

<sup>1159</sup> Vgl. Hans Puttnies: „Die Frau mit der Kamera“ In: Ausst.-Kat. München/Paris/London 1992, S. 15. Auch Freund strebt nach einem Album von Schriftsteller- und Künstler-Porträts, an welchem sie seit 1939 arbeitet.

<sup>1160</sup> Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2003, S. 178.

<sup>1161</sup> Honnef In: Kunstforum International 2004, S. 143-157. Die Liebe zur Literatur begründet ihre wichtigste Freundschaft mit der Buchhändlerin Adrienne Monnier, die von 1935 bis zu Monniers Tod 1955 andauert.(vgl. Ausst.-Kat. Hannover 1996, S. 7) Auch mit den Fotografen Chim und Robert Capa verbindet sie *Freundschaften*.(vgl. Freund 1983, Klappentext; Gisèle Freund: „Einleitung“ In: Freund 1985, S. 61)

„Viele vertrauten mir, wurden meine Freunde und Lieblingssujets meines Objektivs.“<sup>1162</sup> Insgesamt hat sie eine ganze Sammlung von Schriftstellerporträts angelegt. Das bekannte Porträt von André Malraux bildet den Auftakt zu dieser Sammlung,<sup>1163</sup> deren Realisierung sich durch ihre Fotoreportagen finanziert. „Freund diskutiert mit den Modellen über deren Werke, sodass diese die Kamera schnell vergessen und ungestellte Porträts entstehen können.“<sup>1164</sup> Dabei geht der intime Moment nicht über die Porträtsitzung hinaus und doch findet sich kein Unterschied zum Porträt einer befreundeten Person. Der Vergleich ihrer Porträts<sup>1165</sup> stellt das Fotoergebnis der beiden verschiedenen Beziehungsformen gegenüber, eine Unterscheidung der Beziehungsformen aus den Porträts heraus ist ein weiteres Mal nicht möglich.

### 5.3.3 Die intensivste Freundschaft: Brassai und Picasso

#### Das Verhältnis von Topos und Freundschaft

An dieser Stelle soll zum Ausgangspunkt dieser Arbeit zurückgekommen werden, dem ersten Picasso-Porträt von Brassai (Abb. 1). Nach den formalen Untersuchungen zum *Freundesbildnis* kann hier wohl kaum von einem solchen gesprochen werden. Denkbar wäre dies eventuell, wenn der Ausschnitt anders gewählt wäre oder ein kurzer unbeobachteter Moment vor oder nach dem fotografierten Augenblick aufgenommen worden wäre. Obwohl beides nicht der Fall ist, gehört das Attribut *Freundesbildnis* als Begriff meiner Einschätzung nach zu diesem Fotoporträt. Bewusst entscheide ich mich hierbei für die Begrifflichkeit Attribut und spreche nicht von Beurteilungskriterium, wie es uns

<sup>1162</sup> Freund 1985, S. 59. Bei Walter Benjamin spricht sie selbst von *freundschaftlicher Beziehung*, (S. 61) im Bezug auf viele andere Schriftsteller spricht sie mit Hochachtung und Wertschätzung von diesen, der Begriff der *Freundschaft* taucht aber nicht auf.

<sup>1163</sup> Vgl. Hörner 2002, S. 153.

<sup>1164</sup> Vgl. Freund 1998, S. 8. „Sie haben solche Angst, fotografiert zu werden. Und doch ist ihr Gesicht die einzige materielle Verbindung zwischen ihnen und ihren Lesern. Die heutigen Verleger haben das richtig erkannt ...“ (Freund 1993, S. 96)

<sup>1165</sup> Gisèle Freund, *Virginia Woolf in ihrem Haus in London* (1939), Farbfotografie. Abb. in: Freund 1985, S. 97, Abb. 94; Gisèle Freund, *Marcel Duchamp* (Paris 1939), Farbfotografie. Abb. in: Freund 1985, S. 166, Abb. 152.



Abb. 41: Brassai, *Picasso. Im Atelier in der Rue des Grands-Augustins* (1939).

im vorherigen Kapitel im Bezug auf die berechnenden und von verschiedenen Intentionen geprägten Absichten mehrfach begegnet ist. Tatsächlich scheint die ideale Voraussetzung für die Einführung dieser Begrifflichkeit für das fotografische Künstlerporträt gegeben: Das *Freundesbildnis* verbildlicht eine bestehende Freundschaft. Denn es ist nicht eines der bekanntesten Picasso-Porträts, dafür geschaffen sein *Künstlerbild* zu vermitteln und den Fotografen berühmt zu machen. Nein, es ist das Lieblings-Porträt des Fotografen aus der Gesamtheit seiner vom Künstler aufgenommenen Porträtaufnahmen.<sup>1166</sup> Es entstand beim ersten

Besuch – die sich entwickelte Beziehung scheint sich auch weiterhin darin zu finden. Ein *Freundesbildnis* ist immer aber nur die einseitige Sicht auf den Porträtierten – die Sicht des Fotografen. Der porträtierte Künstler hingegen hat einen anderen Blickwinkel, meist steht die Selbstdarstellung im Vordergrund seines Interesses. So ist Picasso „begeistert von dem Porträt, auf dem er neben dem ungewöhnlichen Ofen zu sehen ist und das später auch in ‚Life‘ erschienen ist“<sup>1167</sup>. Stellt man dieses Porträt *Picasso neben dem Ofen im Atelier in der Rue des Grandes Augustins* (Abb. 41) dem Lieblingsbild des Fotografen (Abb. 1) gegenüber, werden die unterschiedlichen Auffassungen sichtbar.

<sup>1166</sup> „Seither habe ich viele andere Porträts von Picasso gemacht, aber meine Vorliebe gilt diesem ersten und einzigen Bild aus dem Jahr 1932.“(Brassai 1966, S. 23)

<sup>1167</sup> Brassai 1966, S. 41.

Ein weiterer Aspekt für die Beziehung zwischen Brassai und Picasso ist der eigenständige Erfolg von Brassai (1899–1984). Zum Geldverdienen übernimmt er journalistische Aufträge und Reportagen, entwickelt eine eigene Bildsprache und legt damit die Basis für eine schnelle Karriere.<sup>1168</sup> Berühmt wird Brassai durch seine Fotobücher, hervorzuheben ist hierbei das 1932 erschienene *Paris de nuit*<sup>1169</sup>. Zur selben Zeit beginnt er zeitgenössische Künstler zu porträtieren, die laut Brassais eigener Aussage zu seinem alltäglichen Leben gehören.<sup>1170</sup> Brassai ist gut bekannt mit den avantgardistischen Künstlern jener Zeit.<sup>1171</sup> Und wenngleich er sich den Surrealisten nie offiziell anschließt, freundet er sich mit ihnen an.<sup>1172</sup> Gleichzeitig fotografiert er für die Zeitschrift *Le Minotaure* die zeitgenössischen Bildhauer Brancusi, Maillol, Despiau, Giacometti, Lipchitz und Laurens.<sup>1173</sup> Brassai sucht nach dem wesentlichen Kern, auch wenn er die befreundeten Künstler porträtiert.<sup>1174</sup> Seine fotografischen Ergebnisse sind Dokumente einer fortwährenden Annäherung, die er im Wesen, am Ort der Verwirklichung aufzuspüren versucht.<sup>1175</sup> 1982 publiziert Brassai dann das Fotobuch *Artists de ma vie*<sup>1176</sup>. Die fotografischen Künstlerporträts werden hier hauptsächlich von Lebensbeschreibungen begleitet, die Freundschaft aber findet kaum Erwähnung.<sup>1177</sup>

<sup>1168</sup> Vgl. Kyllikki Zacharias: „Am Ort der Schöpfung“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2011a, S. 9.

<sup>1169</sup> Paul Morand: *Paris de nuit*. 60 photos inédites de Brassai. Paris 1932.

<sup>1170</sup> „L’art et les artistes font partie de ma vie. Ayant vécu dans le milieu artistique parisien, j’y ai fait la connaissance de nombreux peintres dont certains, devenus mes amis, figurent dans ce livre.“(Brassai 1982, S. 7)

<sup>1171</sup> Vgl. Maddow 1979, S. 444.

<sup>1172</sup> Vgl. Kyllikki Zacharias: „Am Ort der Schöpfung“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2011a, S. 9.

<sup>1173</sup> Vgl. Brassai 1982, S. 76.

<sup>1174</sup> Vgl. Kyllikki Zacharias: „Am Ort der Schöpfung“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2011a, S. 10.

<sup>1175</sup> Vgl. Kyllikki Zacharias: „Am Ort der Schöpfung“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2011a, S. 11.

<sup>1176</sup> Brassai: *Les Artistes de ma vie*. Paris 1982; Englische Übersetzung: Brassai: *The Artists of My Life*. Translated from the french by Richard Miller, London 1982.

<sup>1177</sup> Giacometti ruft aus: „Oui, mon ami, nous vieillissons!“(Brassai 1982, S. 54. Zitiert nach einer Äußerung von Alberto Giacometti) Und über Aristide Maillol schreibt Brassai: „je suis resté toujours en relation amicale avec lui“(Brassai 1982, S. 102). Und Pierre Bonnards Zugeständnis während Brassais Besuch, „Je vous ai prié de ne pas photographier mon visage, mais si vous le désirez, vous pouvez me photographier de dos...“, kann als Bekundung von *Empathie* gewertet werden.(Brassai 1982, S. 8. Zitiert nach einer Äußerung von Pierre Bonnard)

„Die Verbundenheit von Bildhauer und Fotograf – von Künstler und Fotograf –, wie sie sich in der Begegnung von Picasso und Brassai vor uns entfaltet, ist einmalig. Picasso gab keine Regieanweisung [...] Es war eine Seelenverwandtschaft, die beide zusammenführte und die Brassai dank seines künstlerischen Temperaments das Werk Picassos begreifen liess, wie es kaum einem Fotografen je möglich ist. Diese Freundschaft zwischen Bildhauer und Fotograf ist nicht die einzige, aber die intensivste, die wir kennen.“<sup>1178</sup>

Meiner Meinung nach kommt es nicht von ungefähr, dass diese Beziehung unter Picassos *Freundschaften* hervorgehoben und als *intensivste Freundschaft* bezeichnet wird. Picasso ist der wohl bekannteste Künstler des 20. Jahrhunderts – man erwartet beinahe, dass die außergewöhnlichste, die bedeutendste Freundschaft mit einem Fotografen bei ihm zu finden ist.<sup>1179</sup> Den Einstieg in die Zusammenarbeit bildet der Auftrag die plastischen Werke Picassos zu fotografieren, auf die Bitte von Picassos Frau porträtiert Brassai den Sohn Paolo und dabei entsteht auch das erste Porträt Picassos.<sup>1180</sup> Zu diesem Zeitpunkt machte Brassai immer nur eine einzige Aufnahme, wenn er jemanden fotografieren wollte. „Ich glaube – zu Recht oder zu Unrecht –, daß ich den Charakter besser erfassen könnte, wenn ich mich auf ein einziges Porträt konzentrierte, anstatt mehrere Dutzend Posen aufzunehmen, wie es heute gang und gäbe ist.“<sup>1181</sup> Entsprechend ist Schnapsschuss nicht gleich Schnapsschuss und sowohl vor dem Aufnehmen eines alltäglichen Moments als auch später in der Negativauswahl kann der Schlüssel zum *richtigen Moment* liegen. Bereits beim ersten Treffen ist Picasso ein erfolgreicher Künstler,<sup>1182</sup> sodass Brassai dem Treffen im Dezember 1932 aufgrund Picassos Ruf der Unnahbarkeit mit gemischten Gefühlen entgegensieht.<sup>1183</sup> Die Einfachkeit und Natürlichkeit der Begrüßung zerstreut die Befürchtungen aber schnell,<sup>1184</sup> „[e]s war Sympathie

---

<sup>1178</sup> Erika Billeter: „Zur Ausstellung. 2. Teil: Der erweiterte Dialog“ In: Billeter 1997, S. 39/40.

<sup>1179</sup> Ebenfalls im Superlativ wird über die Freundschaft von Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein gesprochen. Vgl. Kap. III.4.

<sup>1180</sup> Vgl. Brassai 1966, S. 12 und 22/23.

<sup>1181</sup> Brassai 1966, S. 23.

<sup>1182</sup> Vgl. Brassai 1982, S. 156.

<sup>1183</sup> Vgl. Brassai 1966, S. 9/10.

<sup>1184</sup> Vgl. Brassai 1982, S. 156.

auf den ersten Blick und der Beginn einer lebenslangen Freundschaft.<sup>1185</sup> Auch ist Brassai ein immer gern gesehener Gast, teilweise scheint er zur *Familie* zu gehören. „Warum besuchen Sie mich nicht öfters? Das ist nicht nett... Aber nein, Sie stören mich überhaupt nicht...“<sup>1186</sup> Auch später, nach 13 Jahren ohne Begegnung freut sich Picasso über Brassais Besuch und da er keine neuen Gesichter mehr sehen möchte, sind ihm Brassais Besuche umso willkommener.<sup>1187</sup> Als Freundschaftsbeweis führt Brassai weiter an, dass nur Picassos Vertraute und engste Freunde Zutritt zu seinem Schlafzimmer erhalten, wohin auch er gebeten wird.<sup>1188</sup> Gleichzeitig relativiert aber er selbst das Vertrauensverhältnis zwischen sich und Picasso: „Aber obgleich ich ihn sehr schätzte, kamen wir uns bei aller Freundschaft doch nie wirklich nahe. Zu vieles an der Bewegung irritierte mich.“<sup>1189</sup> Weiter unterscheidet er seine Beziehung zu Picasso deutlich von denen vieler anderer Fotografen-Picasso-Beziehungen. Dies zeigt sich an einer Äußerung besonders deutlich:

„Seit einiger Zeit [geschrieben am 06.06.1945] duzt er mich... Soll ich es auch tun und zu ihm sagen: ‚Picasso, weißt du...‘ Weder der Altersunterschied – es sind etwa zwanzig Jahre – noch das jahrelange ‚Sie‘ hält mich davon zurück, mich hemmt vielmehr das Beispiel all der andern, die ihn duzen, um eine oft recht zweifelhafte Vertraulichkeit vorzutäuschen.“<sup>1190</sup>

Damit bringt Brassai deutlich zum Ausdruck, dass er es nicht nötig hat seine Beziehung zu Picasso über ihre tatsächliche Gestalt hinaus auszuwerten oder gar zu überhöhen, wie dies in anderen Fällen gehandhabt wird. Und genau darin scheint der Ursprung für diese Freundschaftseinschätzung zu liegen. Brassai reflektiert seine Beziehung zu Picasso, es geht ihm nicht darum diese nach außen hin möglichst zu glorifizieren. Und eben dies scheint die Authentizität der tatsächlichen Beziehung, wie sie von Dritten nie eingeschätzt werden soll und auch hier nicht zur Debatte stehen kann, zu bestätigen. Anders als bei

<sup>1185</sup> Kyllikki Zacharias: „Am Ort der Schöpfung“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2011a, S. 9. Zehn Jahre nach dem ersten Treffen spricht Brassai selbst von *very close friends* und stellt fest, dass die Freundschaft allein durch Picassos Tod beendet wurde. (Brassai 1982, S. 156/172)

<sup>1186</sup> Brassai 1966, S. 44.

<sup>1187</sup> Brassai 1966, S. 170/171.

<sup>1188</sup> Vgl. Brassai 1966, S. 98.

<sup>1189</sup> Brassai 1966, S. 17.

<sup>1190</sup> Brassai 1966, S. 130.

anderen Porträtfotografen sind die Porträts hier nicht Auslöser für das Zusammentreffen, sondern Nebenprodukt. Da er zum Zeitpunkt des Kennenlernens bereits selbst einen berühmten Namen besitzt, ist das Zunutzemachen der Berühmtheit für Brassai weniger relevant als für andere Fotografen, die sich erhoffen durch das berühmte Modell Aufmerksamkeit und Anerkennung zu erlangen. Auch ist Brassai nicht der Fotograf, der das *Künstlerbild* maßgeblich geprägt hat. Eine weitere Bestätigung dieser Freundschaft kann in den existierenden *fotografischen Freundschaftsbildern* gesehen werden. Neben einem Doppelporträt in der Tradition des romantischen Freundesbildnisses,<sup>1191</sup> existieren weitere situative Freundschaftsbilder, darunter ein Porträt von André Villers.<sup>1192</sup> Die für das *fotografische Freundesbildnis* ausgearbeitete Relevanz von Spontaneität und unbeobachtetem Moment sind auch im fotografischen Doppelporträt gültige Kriterien. Aber auch ein solches hat nicht die Kraft die *intensivste Freundschaft* zu erkennen oder zweifelsfrei zu benennen. Ebenso könnte ein Porträt wie dieses als Ausdrucksbild empathischer Zusammenarbeit betrachtet werden. Ohne das Wissen um die Porträtierten und den sprachlichen Kontext mit Freundschaftsbekundungen kann das *Freundschaftsbild* die soziale Interaktion nicht näher unterscheiden.

### Konkurrenzkampf um das Modell Picasso

„Oft ist er hin- und hergerissen zwischen dem Verlangen, seine Freunde ausgiebig zu sehen und zu sprechen, und dem dringlichen Wunsch, allein zu sein mit seinem Werk. In seinem ganzen Leben waren es die Dichter, die ihn am besten verstanden haben und mit denen er am vertrautesten war.“<sup>1193</sup>

Aber nicht nur die soziale Interaktion mit Dichtern findet sich bei Picasso. Nahezu unüberschaubar viele Bekundungen von *Freundschaft* lassen sich auch mit anderen Bildenden Künstlern, Kunstkritikern und Fotografen nennen. „Picasso était l’ami de nombreux photographes. Et non des moindres: Steichen,

---

<sup>1191</sup> Gilberte Brassai, *Brassai et Picasso* (1966), Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 1987, S. 10.

<sup>1192</sup> André Villers, *Brassai et Picasso* (1963), Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 1987, S. 15. Weiteres Beispiel: unbekannt, *Brassai et Picasso* (1969), Fotografie. Abb. in: Ausst.-Kat. Paris 1987, S. 19.

<sup>1193</sup> Roland Penrose In: Quinn 1965, S. 17/18.

Cartier-Bresson, Doisneau, Brassai, Villers, Duncan...<sup>1194</sup> Insgesamt gehen die jeweiligen Beziehungsnennungen aber meist nicht von Picasso aus, sondern dieser wird zum Objekt des jeweiligen Gegenspielers. „Die Fotografen arbeiteten teilweise in Picassos Auftrag und waren oft mit ihm befreundet, sahen sich aber auch zugleich als autonome und originelle Bildkünstler.“<sup>1195</sup> Im Vergleich mit anderen Künstlern nimmt der Freundschafts-Topos in Picassos Umfeld eine besondere Relevanz – gar eine inflationäre Verwendung – ein. Zu einem wesentlichen Teil erfolgt dies in der Auseinandersetzung der Porträtfotografen mit dem Modell Picasso. Die Häufigkeit und Betonung der Freundschaftsbenennungen sprechen dabei deutlich gegen eine objektive, realistische Betrachtungsweise, denn nicht scheinbar jeder Person aus dem Umfeld Picassos kann es gelingen sein eine besondere Bindung zum Künstler aufzubauen. Berggruens Einschätzung seiner Beziehung mit Picasso ist hierfür repräsentativ:

„Manchmal fragt man mich: Sie waren doch befreundet mit Picasso, oder? Ich war nicht befreundet mit Picasso. Diese Art von – ich will sagen – konventionellen Freundschaften kannte Picasso gar nicht. Er war intimst befreundet mit seinem Werk, mit seiner Arbeit. Alles andere war Staffage.“<sup>1196</sup>

Vielmehr scheint es sich bei dieser Aufgeladenheit um eine Zweckmäßigkeit zu handeln. Entsprechend muss die Beziehungsbenennung reflektiert betrachtet und gegebenenfalls dechiffriert werden. Die wohl fruchtbarsten Beziehungen unterhält Picasso zu den Fotografen Brassai und Dora Maar, die sein Werk dokumentieren.<sup>1197</sup> Aber darüber hinaus wird Picasso von vielen anderen Fotografen dokumentiert und porträtiert. Auch Lee Miller (1907–1977) porträtiert ihn über 36 Jahre, was ihr langjährigstes Projekt darstellt und einer Biografie in Bildern nahekommt.<sup>1198</sup> Zwischen den beiden besteht ein besonders

---

<sup>1194</sup> Clergue 1993, S. 10.

<sup>1195</sup> Kerstin Stremmel: „Picasso und die Liebe zur Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 16.

<sup>1196</sup> Berggruen/Basting In: Du 1998, S. 20/21.

<sup>1197</sup> Vgl. Pierre Daix: „Picasso, sein Bild und das Auge des Photographen“ In: Quinn/Daix 1987, S. 12.

<sup>1198</sup> Vgl. Katherine Slusher: „Die Frauen, die Fotos von Picasso schossen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 64/66.

enges Arbeitsverhältnis,<sup>1199</sup> gemeinsam mit ihrem Mann Roland Penrose zählt Lee Miller außerdem zu den *engen Freunden* des Künstlers.<sup>1200</sup> Auch Miller gehört zu denjenigen, die Picasso beim Malen fotografieren dürfen. „Ihr lebenslanges Porträt von Picasso, das mehr als tausend Bilder umfasst, endet mit seinem Tod 1973.“<sup>1201</sup> Jaquelines Roques Fotografien stellen ein *unvergleichliches Zeugnis ihres gegenseitigen Aufeinandereingehens* dar,<sup>1202</sup> der Fokus der meisten Fotografen hingegen liegt auf dem Modell allein. Über Man Rays Beziehung zu Picasso schreibt Marc Archambault. „Diese erste Begegnung war der Beginn einer langen Freundschaft.“<sup>1203</sup> Man Ray, der als Fotograf und Künstler selbst ein festes Standing hat, ist ähnlich wie Brassäi nicht auf die Nennung der Beziehung zu Picasso angewiesen. Sein Renommee hat er sich selbst erarbeitet und die beiden *Künstler* begegnen sich auf Augenhöhe. In anderen Fällen hingegen besteht eine stärkere Abhängigkeit des Fotografen vom Künstlermodell. Eine weitere *Freundschaft mit Picasso* findet sich bei Michel Sima (1912–1987), aus der „eine Reihe der intimsten Künstler-Atelier-Fotografien [entstand], die von Picasso existieren“<sup>1204</sup>. Bei den Fotoporträts kann dennoch nicht von *situativen Freundesbildnissen* gesprochen werden. Sima lässt Picasso posieren, um die Einheit von Künstler, Werk und Ambiente einzufangen. „Er hat sich offensichtlich durch den Fotografen, der zugleich sein Freund war, nie gestört gefühlt. Durch die Erfahrung mit Picasso wagte sich Sima auch an die anderen Künstler seines Freundeskreises.“<sup>1205</sup> Auch André

---

<sup>1199</sup> Vgl. Rohmann 2005, S. 33. Roland Penrose benennt diese enge Zusammenarbeit in einem Interview mit Philippe Sers, ebenso berichtet Lucien Treillard davon. Weiter wird dieser intensiven/Liebes-Beziehung unter den Assistenten von Man Ray (Berenice Abbott, Jacques-André Boiffard und Bill Brandt) eine Sonderstellung eingeräumt.

<sup>1200</sup> Vgl. Clergue 1993, S. 11/52; Penrose 1981, S. 214.

<sup>1201</sup> Katherine Slusher: „Die Frauen, die Fotos von Picasso schossen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 67.

<sup>1202</sup> Vgl. Pierre Daix: „Picasso, sein Bild und das Auge des Photographen“ In: Quinn/Daix 1987, S. 12. Diese Fotografien sind bisher nicht zusammengestellt oder publiziert. (vgl. Pierre Daix: „Picasso, die Fotografie und die Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 48)

<sup>1203</sup> Chéroux 2011, S. 213. Auf die Bitte von Henri-Pierre Roché geht Man Ray 1921 zu Picasso ins Atelier, um dessen Bilder zu fotografieren.

<sup>1204</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 16.

<sup>1205</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 16.

Ostier (1906–1994) greift in die zu fotografierende Situation ein, denn wenn ihm eine Szene gefällt, ruft er dem ungestört arbeitenden Picasso zu: „Look at me, don’t move.“<sup>1206</sup> Und André Villers (1930–2016) hingegen nimmt sich in seinen Fotografien besonders stark zurück und zeigt „Picasso, so wie er war, oft voller Spaß; er liebte es, Späße zu machen, zu spielen.“<sup>1207</sup> Im Lauf der 1950er Jahre etabliert sich eine konstante Zusammenarbeit zwischen Picasso und seinen Fotografen.<sup>1208</sup> „Zwar beschwören einige seiner Fotografen, er sei nach einer gewissen Zeit so in die Arbeit versunken, dass er sie nicht mehr bemerkt habe, aber auch das darf als eine Pose verstanden werden, eine Pose, die es Picasso erlaubt, gleichzeitig produktiv zu sein.“<sup>1209</sup> Dafür spricht auch Quinns Äußerung, dass Picasso Verständnis für alle Fotografen hatte, diesen helfen wollte und dafür sogar Spektakuläres vor der Kamera macht, um den jeweiligen Fotograf mit attraktiven und lebendigen Fotografien *zu belohnen*.<sup>1210</sup>

---

<sup>1206</sup> André Ostier In: Ausst.-Kat. Paris 1991, o.S.

<sup>1207</sup> Pierre Daix: „Picasso, die Fotografie und die Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 48.

<sup>1208</sup> Vgl. Tatyana Franck: „Pablo Picasso im Sucher von David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Köln 2011, S. 204.

<sup>1209</sup> Kerstin Stremmel: „Picasso und die Liebe zur Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 24.

<sup>1210</sup> Vgl. Quinn 1977, S. 115.



Abb. 42: Man Ray, *Pablo Picasso* (1955).

Nicht zwingend finden sich bildliche und sprachliche Herausbildungen der Freundschaft gleichermaßen. Während die *Freundschaft* zwischen Fotografen und Picasso von vielen eingesetzt wird, gelingen nur wenigen Fotografen fotografische Künstlerporträts, die als *Freundesbildnisse* aufzufassen sind. Bereits genannt wurde das Attribut *Freundesbildnis* im Bezug auf Brassais Porträt von 1932 (Abb. 1). Daneben können weitere *situative Freundesbildnisse* gestellt werden, wie ein weiteres Porträt von Man Ray (Abb. 42) aus dem Jahr 1955. In zurückgelehnter Haltung sitzt Picasso in einem Sessel. Durch den Blickwinkel aus der Untersicht dominieren die Beine den Bildraum, das linke Bein ist dabei lässig angezogen, auf den Sessel aufgestellt und mit den Händen umschlungen.

Die leichte Unschärfe dieses Bildvordergrundes weißt den Rezipienten auf den eigentlichen Bildinhalt hin, den nachdenklichen, ins Leere gehenden Blick. Im Sinne des zugrundeliegenden Vertrauensverhältnisses ist ein offenbar unbemerkter Fotomoment geglückt, der die geistige Arbeit oder den gedankenverlorenen Ruhemoment festhält. Einmal mehr ist der Blick hinter die Fassade des Porträtierten nicht möglich und der Kontext des Moments ist für den Rezipienten nicht eindeutig nachvollziehbar. Die Bewertung mit 17 aus 20 Punkten auf dem Repro-Kontaktabzug

unterstützt die These eines *Freundesbildnisses*.<sup>1211</sup> Weiter soll Madame d’Oras (1881–1963) *Ohne Titel (Pablo Picasso)* (Abb. 43) von 1955 genannt werden.

„Hier fällt, basierend auf einem geheimen Einverständnis, die Maske, zu der sein Gesicht sonst oft wird. Nicht der repräsentative Aspekt des Porträts, sondern die Beziehung zwischen Porträtiertem und Fotografin erlaubt eine Anteilnahme des Betrachters, die sein Interesse am Dargestellten wach hält.“<sup>1212</sup>

Es ist eines der *natürlichsten und unverstelltesten Bilder*, die es von Picasso gibt,<sup>1213</sup> das nicht von seinem Blick beherrscht wird, sondern von einem spontanen Lachen. „Es scheint als würden sich die beiden verstehen.“<sup>1214</sup> An einem Künstler zeigen sich somit unterschiedliche Bilderergebnisse, die unter dem *Freundesbildnis* zusammengefasst werden können. Einmal mehr verdeutlicht dies, dass es keine Einheitlichkeit im Darstellungstypus *Freundesbildnis* gibt, wohl aber ist die scheinbare

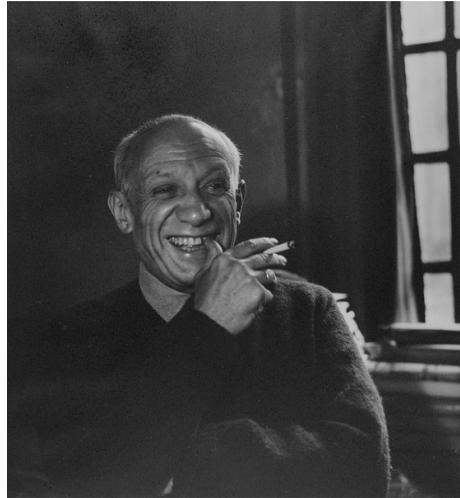


Abb. 43: Madame d’Ora, *Pablo Picasso* (1955).

Authentizität des Schnappschusses das wichtigste Indiz für die weitere Betrachtung der fotografischen Künstlerporträts als *Freundesbildnisse*. Picasso ist sich der Rolle der Inszenierung für seine Selbstdarstellung bewusst und setzt die Fotografie dabei als zentrales Medium ein. Sobald eine Kamera in seiner Nähe ist, ist er bestrebt diese für seine eigenen Zwecke zu nutzen. Franz

<sup>1211</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Göttingen 2008b, S. 59/60. Ursprünglich hat Man Ray Picasso sogar mit 18 aus 20 Punkten bewertet, die Zahl aber handschriftlich geändert.

<sup>1212</sup> Kerstin Stremmel: „Picasso und die Liebe zur Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 40.

<sup>1213</sup> Vgl. Katherine Slusher: „Die Frauen, die Fotos von Picasso schossen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 61.

<sup>1214</sup> Katherine Slusher: „Die Frauen, die Fotos von Picasso schossen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 62.

Hubmann, der Picasso 1957 besuchte, berichtet von der Schwierigkeit im Umgang mit Picasso: „Das Fotografieren war nicht leicht. Picasso sah sogar aus den Augenwinkeln, wenn ich die Kamera hob und stand sofort in Positur“<sup>1215</sup>. Entsprechend belegen die Fotografien, dass sich Picasso für die unterschiedlichen Fotografen wiederholt in derselben Weise in Szene setzte und ein bestimmtes Repertoire an Posen und Inszenierungsarten einsetzt.<sup>1216</sup>

„Picasso als medienerprobter internationaler Künstler repräsentierte häufig das, was man in Anlehnung an Siegfried Kracauer als ‚Fotografiergesicht‘ bezeichnen könnte, denn er verstand es auf geschickte Weise, sich nicht nur der Zusammenarbeit mit Fotografen wie Brassai, Dora Maar oder André Villers für seine Experimente zu vergewissern, sondern auch die Portraitfotografie als medienwirksame Oberfläche in der Öffentlichkeit zu nutzen.“<sup>1217</sup>

Weiter zeigt sich an diesen Picasso-Aufnahmen die zeit- und gesellschaftsgeschichtliche Veränderung in der Auffassung des Fotoporträts. Der Umgang mit dem fotografischen Künstlerporträt ist in den späten Jahren deutlich professionalisiert. Ab den 1920er-Jahren fotografiert der Maler seine Werke oder sein Atelier nur noch selten selbst und vertraute diese Aufgabe den Fotografenfreunden an.<sup>1218</sup> „Waren es in den ersten Jahren Künstlerfreunde, die ihn fotografierten, hatte Picasso nun mehr und mehr mit Gesellschaftsfotografen zu tun.“<sup>1219</sup> Entsprechend wird Picasso verstärkt in selbstgewählten, redundanten Posen porträtiert.<sup>1220</sup> Über die formalen und semiotischen Kriterien in den

---

<sup>1215</sup> Ausst.-Kat. München 1997, S. 10.

<sup>1216</sup> Vgl. Rohmann 2005, S. 247. „Dass Picasso die Posen, in denen er sich selbst wahrnahm bzw. von anderen wahrgenommen werden wollte und die ihm Sicherheit vor der Kamera gaben, bereits frühzeitig entwickelt hatte und in den kommenden Jahren und Jahrzehnten beibehielt respektive nur geringfügig modifizierte, zeigen fotografische Selbstporträts, die der Maler im 1915/16 in seinem Pariser Atelier aufnahm.“ (S. 287) „Da zahlreiche seiner frühen Fotoporträts von ihm selber stammen, hat er schon von Anfang an beim Aufbau seines fotografischen Images mitgewirkt.“ (Zinke 2006, S. 315)

<sup>1217</sup> Ulrich Pohlmann: „Künstlerleben. Fotografische Bildnisse von Franz Hubmann“ In: Hubmann 1999, S. 13.

<sup>1218</sup> Vgl. Tatyana Franck: „Pablo Picasso im Sucher von David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 204.

<sup>1219</sup> Kerstin Stremmel: „Picasso und die Liebe zur Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 25.

<sup>1220</sup> Kerstin Stremmel: „Picasso und die Liebe zur Fotografie“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 24.

Fotoporträts von Picasso hinaus, trägt die Schnittmenge zwischen ausführenden Fotografen und porträtierten Künstlern zum Verständnis des sozialen Geflechts bei. Insgesamt jedoch wird deutlich, dass Picasso die Fotografien und damit auch die Fotografen für sein Werk und die Inszenierung seiner Person instrumentalisiert.<sup>1221</sup>

Das Beispiel der Begegnung von Kurt Blum und Picasso sowie das darauf resultierende fotografische Ergebnis, belegen dennoch den Stellenwert des Namedroppings. Als Blum 1956 bei Picasso zu Besuch ist, hofft er den Maler porträtieren zu dürfen – der zunächst wenig interessierte Picasso ändert seine Einstellung als er erfährt, dass Blum bereits Braque, Chagall, Giacometti und andere fotografiert habe.<sup>1222</sup> Das Künstler-Portfolio eines Fotografen stellt also jederzeit und auch im Umgang mit den Berühmtesten ein wichtiges Gut dar, mit welchem dem Fotografen die Türen zu anderen Künstlern und Persönlichkeiten geöffnet werden kann und anders als bei rein ökonomischen Folgeaufträgen das Ansehen des Fotografen steigt.

### 5.3.4 Divergenz von Bildtypus und Freundschafts-Topos

#### Liebe als Steigerung oder Störfaktor?

Die Fotografin Dora Maar (1907–1997) wird häufig für ihre fotografische Dokumentation des Entstehungsprozesses von Picassos Wandmalerei *Guernica* gewürdigt. Diese stellt die erste vollständige Begleitung eines Werkprozesses

---

<sup>1221</sup> Vgl. hierzu: *Ichundichundich. Picasso im Fotoporträt*. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln/Museo Picasso Málaga. Hg. von Kerstin Stremmel. Ostfildern 2011; *Faces of Picasso*. Ausst.-Kat. Paris, Musée Picasso. Hg. von Marie-Laure Bernadac. Paris 1991; *Looking for Picasso. Photographs of the Artist*, Ausstellung des International Center of Photography, New York, 23.05.-06.07.1980. Folgende Fotografen waren in der Ausstellung zu sehen: Cecil Beaton, Brassai, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, David Douglas Duncan, Alexander Liberman, Arnold Newman, Man Ray, Denise Colomb, Andre Ostier, Andre Villers, Paul Strand, Rogi Andre, Robert Doisneau, Roberto Otero, Lucien Clergue, David Seymour (Chim).(vgl. [www.icp.org](http://www.icp.org))

<sup>1222</sup> Vgl. Blum 1994, S. 10.

dar.<sup>1223</sup> Picasso jedoch sieht in dieser Dokumentation nicht die fotografische Fixierung unterschiedlicher Zustände, sondern die aufeinanderfolgenden Veränderungen, die den geistigen Prozess des Künstlers nachzeichnen,<sup>1224</sup> womit er die eigene Leistung über die der Fotografin stellt. Während viele Picasso-Fotografen als *Freunde* des Künstlers gehandelt werden, nimmt die Fotografin Dora Maar eine Sonderstellung ein: Sie ist die Geliebte des Künstlers. Diese vielbesprochene und diskutierte Beziehung soll hier nicht analysiert werden,<sup>1225</sup> denn diese Form der Beziehung zwischen Künstler und Fotografin konzentriert sich auf die Liebesbeziehung zwischen Maler und Modell und das damit verbundene Verhältnis von männlichem Künstler und weiblicher Muse. Exemplarisch lässt sich an dieser Beziehung aber verdeutlichen, dass es wesentliche Unterschiede zwischen der freundschaftlichen Ebene und der Liebesbeziehung gibt: Während die *Freundschaft* Teil einer wechselseitigen künstlerischen Zusammenarbeit ist, nimmt die *Liebesbeziehung* – sowohl mit einer künstlerischen Muse, einem Lebenspartner als auch dem Ehepartner – eine andere Rolle ein. Deutlich reduziert ist dabei meist die Eigenständigkeit des fotografierenden Partners.<sup>1226</sup> Der Fotograf muss sich als künstlerisches Individuum etablieren, die fotografierenden Ehepartner hingegen liefern ein „Nebenprodukt“, welchem im Vergleich mit anderen Fotografen aber die stärkste Authentizität zugesprochen wird, denn die Beziehungsform *Liebe* ist die engste sowie intensivste Interaktion und das vermeintliche Wegfallen der

---

<sup>1223</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Paris 2006, S. 167. Die Serie ist teilweise im *Cahier d'Art* (Juli 1937) publiziert.

<sup>1224</sup> Vgl. Roland Penrose In: Quinn 1965, S. 14.

<sup>1225</sup> Vgl. hierzu: James Lord: *Picasso und Dora Maar. Eine persönliche Erinnerung*. München 1994; Gabriele Werner: „Nicht ohne sie ... aber ohne ihn schon gar nicht. Dora Maar und Pablo Picasso – Eine Lektürestudie“ In: Berger 2000, S. 109-127; *Picasso | Dora Maar. Das Genie und die Weinende*. Ausst.-Kat. Musée Picasso, Paris/National Gallery of Victoria, Melbourne. Hg. von Anne Baldassari. Paris 2006. Der Bestand an Werken und Dokumenten im Musée Picasso belegt die *beispiellose künstlerische Schicksalsgemeinschaft*. (vgl. Ausst.-Kat. Paris 2006, S. 312)

<sup>1226</sup> Im Fall von Dora Maar und Picasso steht neben dem erfolgreichen Werk des Porträtierten zumindest ein ebenfalls eigenständiges Œuvre. Tatsächlich aber existieren 25 Fotografien der Berufsfotografin aus der ersten Porträtsitzung, womit sie ihn im Schutz der Kamera ungeniert studieren konnte; keines der Negative wurde je als Abzug in Umlauf gebracht. (vgl. Ausst.-Kat. Paris 2006, S. 64)

eigenständigen fotografischen Intentionen spricht für den dokumentarischen Charakter der Fotografien. In der künstlerischen Betätigung wirken *Freundschaft* und *Liebe* offenbar unterschiedlich.

„Im Schoße von Freundschaften mochte Konkurrenz ja zur Befruchtung führen - man denke nur an die Gemeinschaftsaktionen der Dadaisten. Innerhalb von Liebesbeziehungen wurde sie indessen schnell zum Druckmittel und sorgte für statische Hierarchien. Sich als Künstlerin in einer harmonischen Liebesbeziehung zu behaupten, erschien als eine so unmögliche Aufgabe wie die Quadratur des Kreises, und das nicht nur im Zusammenhang mit einem künstlerischen Goliath wie Pablo Picasso.“<sup>1227</sup>

Die beiden Beziehungsformen *Liebe* und *Familie* habe ich aus meiner Untersuchung weitestgehend ausgeklammert. Diese Personen stehen grundsätzlich in engen Beziehungen zu den Bildenden Künstlern, treten aber in ihrer fotografischen Relevanz zurück. Meist sind diese privaten Fotografien, wie sie sich beinahe in jedem Künstlerhaushalt finden lassen, von rein dokumentarischem Wert. Ihr Ort ist die große Monografie, die nach dem Tod des Künstlers erscheint,<sup>1228</sup> nicht aber das eigenständige Statement. Ehefrauen, Geliebte und Modelle können die Zusammenarbeit zwischen anderen Fotografen und den Künstlern aber auch erschweren, wie Dora Maar die Zusammenarbeit mit Picasso für Brassai *problematisch* macht:

„Von nun an aber machte ihre Anwesenheit meine Zusammenarbeit mit Picasso problematisch. Dora war besser als jeder andere placiert, um Picasso und seine Werke zu fotografieren. Und am Anfang ihrer Verbindung wachte sie eifersüchtig über diese Aufgabe, die sie für ein Vorrecht hielt und mit Talent und Fleiß erfüllte.“<sup>1229</sup>

Ein weiteres Beispiel zeigt deutlich, dass die intime Beziehungsform *Liebe* kein Garant für gute Fotografien ist. Der Fotograf Nickolas Muray (1892–1965), der berühmt ist für seine *Celebrity-Porträts*,<sup>1230</sup> wird als *einnehmende Persönlichkeit* beschrieben, in welche sich Frauen verlieben und um deren

<sup>1227</sup> Hörner 2002, S. 177.

<sup>1228</sup> Vgl. Ausst.-Kat. München 1998a, S. 6.

<sup>1229</sup> Brassai 1966, S. 38. Erst als sich Dora Maar der Malerei zuwendet, verschwindet diese berufliche Eifersucht und einer Freundschaft zwischen Brassai und Dora Maar steht nichts mehr im Wege.(S. 39)

<sup>1230</sup> Vgl. Muray 1978, o.S. „Schon bald photographierte er alles, was Rang und Namen hatte: Schauspieler, Tänzer, Filmstars, Politiker und Schriftsteller.“(Grimberg 2004, S. 11) Seine Publikation *Muray's Celebrity Portrait s of the Twenties and Thirties* (1978) belegen, dass er neben der Künstlerin Kahlo in erster Linie Schauspieler und Sänger porträtiert.

Freundschaft sich Männer bemühen.<sup>1231</sup> Der Freundschafts-Topos wird in der Rezeption aber deutlich von der exponierten zehnjährigen Liebesbeziehung und *leidenschaftlichen Affäre* überlagert.<sup>1232</sup> Frida Kahlo, mit welcher ihn eine zehnjährige Liebesbeziehung verbindet, spielt mit den Gefühlen von Muray, dennoch gibt er nicht auf und versucht ihr immer möglichst nahe zu sein. Muray hält diese Liebesbeziehung in zahlreichen Fotografien der Künstlerin fest, aus denen seine zurückgewiesene Liebe spricht. „Ich weiß auch, daß ich Dich verletzt habe. Ich werde mich bemühen, diese Verletzung durch eine Freundschaft wiedergutzumachen, die – wie ich hoffe – für Dich genauso wichtig ist, wie Deine mir wichtig ist.“<sup>1233</sup> Am berühmtesten ist Murays Porträtserie *Frida im magentaroten „rebozo“*<sup>1234</sup>, die 1939 in New York entsteht. „Auf der zweiten Aufnahme [aus dieser Serie] sieht Frida einfach umwerfend aus: Sie hält die Arme lässig verschränkt und blickt Nick – den Anflug eines Lächelns auf dem Gesicht – bewundernd entgegen.“<sup>1235</sup> Möchte man Frida Kahlos Gemälde *Xochitl Flower of Life* als *Ausdruck ihrer gegenseitigen Leidenschaft* begreifen, dann sind die bei dieser Sitzung entstandenen Porträts die Antwort des Fotografen.<sup>1236</sup> Diese gegenseitigen Liebesbekundungen werden von Kahlos Widmung eines Fotoabzugs für den Fotografen unterstrichen. „Nick, with all my heart, with all my love, with all my memory I think of you. Frida“<sup>1237</sup>. Diese Widmung ist im Sinne eines für den Tausch bestimmten *Freundesbildnisses* zu begreifen. Entsprechend dieser alten Tradition der *Carte de Visite* leben Frida Kahlo und Diego Riviera diese alte Praxis, indem sie Porträts ihrer *engen Freunde* und großer Persönlichkeiten tauschen und sammeln.<sup>1238</sup> Kahlos Interesse an Porträts von Freunden und Bekannten, mit

---

<sup>1231</sup> Vgl. Grimberg 2004, S. 11. Er veranstaltet wöchentliche Soireen mit Freunden und Bekannten, weiter wird die Freundschaft mit dem mexikanischen Künstler Miguel Covarrubias genannt. „Sie bewegten sich in denselben Kreisen und wurden unzertrennliche Freunde.“ (S. 12)

<sup>1232</sup> Grimberg 2004, S. 7/14.

<sup>1233</sup> Grimberg 2004, S. 26. Zitiert nach: Brief Nickolas Muray an Frida Kahlo, 16.05.1939.

<sup>1234</sup> Nickolas Muray, *Frida im magentaroten „rebozo“* (New York 1939), Karbo-Farbabzüge. Abb. in: Grimberg 2004, Abb. 13 und 17.

<sup>1235</sup> Grimberg 2004, S. 20.

<sup>1236</sup> Vgl. Grimberg 2004, S. 20.

<sup>1237</sup> Grimberg 2004, S. 21. Rückseite eines Fotoabzugs aus der Serie „Frida im magentaroten „rebozo““ von 1939 in New York.

<sup>1238</sup> Vgl. Pablo Ortiz Monasterio: „Einführung“ In: Monasterio 2010, S. 17.

denen sie vermutlich ihre Einsamkeit vertreiben möchte, sind in ihren Briefen nachgewiesen.<sup>1239</sup> Jedoch weisen nicht alle Porträts von Muray diese Qualität auf, besonders die frühen nicht und die darunter verstandene Zuordnung des Attributs *Freundesbildnis* erfolgt nicht durch die Auswahl des Fotografen, sondern durch die Porträtierte, welche die Fotografie rückseitig beschriftet und weitergibt.

Einzelnen gewidmeten Fotoabzug nachzugehen ist jedoch aufgrund der Möglichkeit der Vervielfältigung des Mediums Fotografie wenig sinnvoll und könnte nicht als verbindliches Kriterium für die Definition eines *fotografischen Freundesbildnisses* im Verständnis dieser Arbeit gelten. Sicher finden sich in Privatsammlungen und Nachlässen gewidmete Einzelabzüge. Da diese ebenso an Dritte geschenkt und von diesen gesammelt werden, erschöpft sich hier die Exklusivität eines Freundschaftsgedankens, wie er in der Romantik angelegt ist. Die Übergabe von Kontaktabzügen und der Auswahl der entwickelten Porträts an den porträtierten Künstler gehört zum normalen Prozess der Zusammenarbeit. Ohne die tiefere Auseinandersetzung mit den einzelnen Porträtbeständen in Nachlässen und Archiven ist der vom Fotografen für den Künstler signierten Abzug allenfalls exemplarisch nachweisbar.

### **Lesbarkeit einer Begrifflichkeit**

Welchen Beleg innerhalb der vielfältigen sozialen Interaktionen und deren Verfälschung in der Rezeption gibt es überhaupt für individuelle Beziehungen und deren Stellenwert? So belegen die Zitate aus *Conversation avec Picasso*<sup>1240</sup> eine Beziehung zwischen Brassai und Picasso, erklären aber nicht die Steigerung der Begrifflichkeit zu *intensivste Freundschaft*, wie sie bei Erika Biletter zu finden ist. Über die tatsächliche Gestalt der sozialen Interaktion zwischen Picasso und Brassai kann nicht geurteilt werden. Die Tatsache allein, dass diese Beziehung nicht im fotografischen Künstlerporträt ersichtlich wird, darf aber nicht Anlass zum Ignorieren der Indizien für eine Freundschaft und zur Abwertung der Beziehung führen. Diese Überlegung zeigt einmal mehr,

---

<sup>1239</sup> Vgl. Pablo Ortiz Monasterio: „Einführung“ In: Monasterio 2010, S. 17.

<sup>1240</sup> Brassai: *Gespräche mit Picasso*. Aus dem Französischen übertragen von Edmond Lutrand. Reinbek bei Hamburg 1966. (Originaltitel: *Conversation avec Picasso*. 1964)

dass die Definition von *Freundschaft* als Aspekt im Fotoporträt unmöglich ist und keine Eindeutigkeit existieren kann. Aber dennoch ist sie ein Instrument und soll bestimmte Vorstellungen und Werte vermitteln. In vielen Fällen geht deshalb – ähnlich wie in der Rezeption von Benjamin Katz – der Stellenwert der Freundschaft über deren Nennung und die damit verbundene Kontextualisierung hinaus. Gezielt wird der Freundschaft die Fähigkeit zugewiesen ein Künstlerporträt von anderen unterscheidbar zu machen. Ideell würde es sich bei diesen Aufnahmen um *Freundesbildnisse* handeln. Das bloße Nennen einer Freundschaft reicht aber nicht aus, wenn daran keinerlei formale Erkennungsmerkmale geknüpft sind. Gerne wird der *unbeobachtete Moment* als eben dieses Indiz aufgefasst. Aber auch umgekehrt lassen sich allein anhand der Fotoporträts keine verlässlichen Schlüsse über die Beziehungsintensität ziehen und das Urteil über die Beziehung zwischen Fotograf und Künstler allein anhand eines Schnappschusses ist nicht möglich. Dennoch schenkt der Rezipient dem *Topos der Freundschaft* als Beurteilungskriterium für das Porträt und die darin sichtbare Interaktion gerne Glauben. „Wir sehen, was wir gelernt haben und was wir sehen wollen.“<sup>1241</sup>

---

<sup>1241</sup> Zinke 2006, S. 298. Vgl. hierzu: Gombrich 1978, bes. S. 80, wonach unsere Wahrnehmung stets von Erwartungsvorstellungen beeinflusst ist.

## 5.4 SERIELL – Der Chronist des Künstlers

### 5.4.1 Der sequenzielle Blick von Ugo Mulas

#### Mehransichtigkeit im Porträt

Vor der Hinwendung zum *seriellen Freundesbildnis* soll hier eine Fotografie genannt sein, die das Veranschaulichen mehrerer Einzelmomente in einer Sequenz scheinbar vorwegnimmt. *Pablo Picasso in his bedroom with three mirrors at La Galloise* (Abb. 44) vervielfältigt den Künstler durch den Einsatz von Spiegeln in einem Porträt zu einer Serie. Vier verschiedene Ansichten des Künstlers sind zu sehen – quasi eine Umsicht. Picasso blickt dabei direkt zum Fotografen Edward Quinn (1920–1997), womit auch der



Abb. 44: Edward Quinn, *Pablo Picasso in his bedroom with three mirrors at La Galloise* (Vallauris 1954).

Betrachter in die Korrespondenz hineingezogen wird. Im mittleren Spiegel kann man sich mit dem Profil vertraut machen, die beiden anderen Spiegel zeigen den Künstler im Dreiviertelprofil, von vorn und von hinten. Vor dem Hintergrund der Freundschaft zwischen Picasso und Quinn kann die Vereinigung von Frontalansicht und Profil in moderner, serieller Form als *Freundesbildnis* bezeichnet werden. Tatsächlich geht dieser Darstellungstyp zurück auf eine vormals populäre Aufnahmeform. Von vorn, von hinten und von der Seite – ähnlich des Umschreitens einer Skulptur soll das fotografische Abbild einer Person dabei erfahrbar gemacht werden. Diese Form des Porträts erfolgt mithilfe eines aufklappbaren Spiegels und wird im späten 19. Jahrhundert sowohl in Porträtateliers als auch auf dem Jahrmarkt angeboten – in dreifacher

Ausfertigung können diese Porträts an Freunde weitergegeben werden.<sup>1242</sup> Auch von Duchamp gibt es eine solche Aufnahme.<sup>1243</sup> 1917 nimmt sein Freund Henri-Pierre Roché (1879–1959) durch Mehrfachbelichtung ein fünfansichtige Porträt auf.<sup>1244</sup> „Duchamp appears to be looking at himself, but not at himself looking at himself.“<sup>1245</sup> Scheinbar unterschiedliche Facetten des Dargestellten werden gezeigt. Doch handelt es sich dabei nicht um das Erfassen mehrerer Facetten einer Person im Sinn einer ganzheitlichen Charakterisierung, sondern lediglich um fünf verschiedene Blickwinkel ein und desselben Moments.

Bereits im einzelnen Fotoporträt ist das Streben nach einer umfassenden Erfassung des Porträtierten vorhanden. Dix äußert 1955 passend, dass hundert Fotos nicht ausreichen, den Porträtierten als Ganzes sehen kann nur der Maler.<sup>1246</sup> Auch Kaufhold bestätigt, dass es „das einzelne, gültige Porträt nicht mehr“<sup>1247</sup> gibt. „Es ist wohl nur selten möglich, einen Menschen in einem einzigen Foto gerecht zu werden. Es kann immer nur Annäherung sein [...]“<sup>1248</sup>. Da ein einzelnes Fotoporträt also nur eine Facette zeigen kann, geht die Tendenz zu Sequenzen und Serien.<sup>1249</sup> „Die visuelle Qualität des Mediums im Einzelbild wird zugunsten einer Relativierung, einer beziehungsreichen

---

<sup>1242</sup> Vgl. <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>, 17.09.2015.

<sup>1243</sup> Henri-Pierre Roché, *Portrait Multiple de Marcel Duchamp (Five-Way Portrait of Marcel Duchamp)* (1917), Silbergelatineabzug, Privatsammlung. Abb. in: <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>, 17.09.2015.

<sup>1244</sup> Vgl. Dawn Ades: „Duchamp’s Masquerades“ In: Clarke 1992, S. 98. An anderer Stelle wird von einem unbekanntem Fotografen gesprochen.(vgl. <http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>, 17.09.2015)

<sup>1245</sup> Dawn Ades: „Duchamp’s Masquerades“ In: Clarke 1992, S. 98.

<sup>1246</sup> Vgl. Bodo von Dewitz: „Hugo Erfurth. Ein Photograph und die vielen ‚Köpfe seiner Zeit‘“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 13.

<sup>1247</sup> Enno Kaufhold: „Hugo Erfurth – Am Anfang der Karriere. Die Professionalisierung der künstlerischen Bildnisphotographie“ In: Ausst.-Kat. Köln 1992, S. 35.

<sup>1248</sup> Ohlbaum 1984, S. 5.

<sup>1249</sup> Die Faszination für die serielle Fotografie findet sich bereits früher. Mit der technischen Entwicklung des Eastman-Verfahrens, kann Nadar schon 1886 die Vorstellung eines Foto-Interviews verwirklichen, „bei dem der mimisch-gestische Ausdruck des Gesprächspartners in Momentaufnahmen festgehalten und mit seiner mitstenografierten Antwort synchronisiert werden kann“. (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 9) Das Ergebnis aus drei Sitzungen wird als erstes Fotointerview in der Geschichte des Journalismus im *Journal illustré* am 5.9.1886 veröffentlicht.(vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976, S. 9)

Vieldeutigkeit und Komplexität erweitert.“<sup>1250</sup> Folgendes Zitat zu Stefan Moses kann meines Erachtens auf das Fotoporträt allgemein übertragen werden:

„Stefan Moses fand einen Weg aus dem Dilemma, indem er nicht das Einzelbild mit Bedeutung auflud, sondern im Prinzip des Seriellen und der Sequenz eine Annäherung an die Komplexität und Vielgestaltigkeit der Wirklichkeit zu erreichen suchte.“<sup>1251</sup>

Das Künstlerporträt setzt sich entsprechend aus einzelnen Facetten zusammen.

„Erst in der Folge der Bilder, im literarischen Zusatz, in der Serie oder Sequenz, verdichtet sich die Aussage – und der Betrachter ist erneut versucht und verführt, wieder allein von dem Anschein, den die Räume geben, auf die Wesen zu schließen, die sie bewohnen.“<sup>1252</sup>

In der Übersättigung durch die Massenmedien kommt dem einzelnen Bild weniger Kraft zu und die Tendenz in den 1960er und 1970er Jahren geht zur Serie.<sup>1253</sup> Honnef zeigt die Qualität dieser zunächst negative scheinenden Tendenz auf, denn die Fotografen heben „symptomatische Züge der Wirklichkeit hervor, sei es in Serien, sei es in Bildfolgen [...] und sie schaffen mit und in ihrem Werk eine fotografische Realität, die zwar authentisch ist, weil sie sich streng an die dokumentarischen Prinzipien der Fotografie hält, aber doch von einem individuellen Bewußtsein ausgewählt, gefiltert, erarbeitet und verdichtet worden ist.“<sup>1254</sup>

### Der Fotograf als natürlicher Begleiter

Um einer weiteren Darstellungsform des *Freundesbildnisses* auf die Spur zu kommen, sollen vier Porträts betrachtet werden, die Alberto Giacometti 1962 während der Verleihung des Großen Preises der Biennale in Venedig zeigen. Die vier Fotografien<sup>1255</sup> zeigen alle denselben Bildausschnitt und sind die

<sup>1250</sup> Ausst.-Kat. Stuttgart 1989, S. 7.

<sup>1251</sup> Marion Ackermann: „Keiner will erkannt werden. Aspekte der Portraitfotografie von Stefan Moses“ In: Ausst.-Kat. München 2002b, S. 208.

<sup>1252</sup> Jörg Krichbaum: „Der Bezirk des Künstlers...“ In: Forberg/Kiffel 1979, S. 8.

<sup>1253</sup> Vgl. Ulrike Schneider: „Variationen über ein Thema – Überlegungen zur seriellen Portraitfotografie“ In: Ausst.-Kat. Hamburg 2011, S. 29.

<sup>1254</sup> Klaus Honnef: „Thesen zur Autorenfotografie“ (1979) In: Kemp 1983, S. 209.

<sup>1255</sup> Ugo Mulas, *Alberto Giacometti, XXXI Esposizione Internazionale Biennale d'Arte, Venezia* (1962), Silbergelatineabzüge, Mailand, Archivio Ugo Mulas. Abb. in: Ausst.-Kat. Chur 1986, S. 109.

Abfolge von kurz aufeinanderfolgenden Momenten. „In einer überaus lebendigen photographischen ‚Sequenz‘ zeigt Mulas die tiefe Gemütsbewegung, die sich in den Gesichtszügen und den Augen des geehrten Künstlers spiegelt und die er verlegen hinter seinen Händen zu verbergen sucht.“<sup>1256</sup> Diese erstaunlichen Schnappschüsse machen die Empfindungen Giacomettis sichtbar, obwohl zu diesem Zeitpunkt nicht von einer Freundschaft gesprochen werden kann. Der Fotoapparat aber wird zum magischen Schlüssel, der Türen öffnet und der Fotograf ist bei wichtigen Ereignissen immer zur Stelle.<sup>1257</sup>

Weitere wichtige Sequenzen von Ugo Mulas (1928–1973) sind die Porträts und Fotografien, die von Alexander Calder entstehen. Für die Aufnahmen besucht Mulas den Künstler, den er seit 1959 kennt, 1962 für 10 Tage und über den 1971 das Fotobuch erscheint.<sup>1258</sup> „Wie sehr er den amerikanischen Plastiker Alexander Calder, der inzwischen verstorben ist, bewunderte, lassen seine Photographien, wahre Liebeserklärungen, erkennen.“<sup>1259</sup> Es ist ein „wahres Photoalbum“<sup>1260</sup> mit *seriellen Freundesbildnissen*, in denen sich *ihre langjährige Vertrautheit* und *ihre schöpferische Zusammenarbeit* spiegeln.<sup>1261</sup> „The images or fragments of the world he was able to fix in a frame, or in thirty-six frames, were words or sentences that enabled him to state an inner experience.“<sup>1262</sup> Deren Definition wird durch das Nichtvorhandensein von Absichten und Hintergedanken gestützt. Diese Art zu Fotografieren setzt bereits eine *enge Vertrautheit* mit dem Gegenüber voraus. „Sein Charisma, sein Charme, sein

---

<sup>1256</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [3/12]

<sup>1257</sup> Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S.

<sup>1258</sup> Ausst.-Kat. Basel 1974, o.S. Vgl. hierzu: *Calder*. Fotografien und Entwurf von Ugo Mulas, Einleitung von H. Harvard Arnason, mit Kommentaren von Alexander Calder. München/Wien/Zürich 1971. Eine weitere Publikation mit amerikanischen Künstlern folgt: Ugo Mulas: *New York. The new art scene*. Text von Alan Solomon. Mailand 1967.

<sup>1259</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [5/12]

<sup>1260</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [5/12]

<sup>1261</sup> Vgl. Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [5/12]

<sup>1262</sup> Germano Celant: „Photographic Scores“ In: Celant 1989, S. 7.

Kunstverständnis und sein tiefer Respekt für die schöpferische Arbeit flössten den Künstlern Vertrauen zu ihm ein.<sup>1263</sup> Weiter entdeckt Mulas als *Freund* des bekannten Lucio Fontana hinter dessen Fassade einen ganz anderen Menschen,<sup>1264</sup> den er in einer Sequenz mit ebenfalls vier Fotografien<sup>1265</sup> übersetzt, die in ihrer Summe ein Künstlerporträt ergeben. Ähnlich wie im situativen Porträt darf *Porträt* hier nicht zwingend als Abbild der Äußerlichkeiten des Modells begriffen werden. Vielmehr soll das Sein und Handeln des Künstlers sichtbar gemacht werden. Entscheidend hierbei ist, dass Mulas nicht nur das zu erwartende Ausführen des Schnitts in die Leinwand zeigt, sondern der gesamte Schaffensprozess sichtbar wird, von der Konzentration vor dem Handeln über das Ansetzen des Messers bis hin zum Endpunkt des Schnitts. Gemeinsam mit dem *Freund* gelingt Mulas hier eine Inszenierung, die die spannungsgeladene Erwartung vor dem Aufschlitzen der Leinwand zum Ausdruck bringt.<sup>1266</sup> Nicht nur diese Serie, eine bewusste Auswahl und Konstruktion, darf aber als *Freundesbildnis* verstanden werden. Vielmehr ist die Fülle von hunderten von Aufnahmen der *Blick des Freundes*, aus dessen Nähe und Einfühlungsvermögen ein Statement getroffen werden kann und welcher das *Künstlerbild* prägt. Dieses Zusammenspiel von Fotograf und Künstler während des Prozesses ist die Freundschaftsbekundung und wenn man so will das *Freundesbildnis*, das anschließend in einer Sequenz zum Ausdruck kommt. Die Fotosequenz von Lucio Fontana ist demnach ein *Freundesbildnis* und bringt zugleich die Meisterschaft von Ugo Mulas zum Ausdruck: „Diese Serie, die Lucio Fontanas Schaffen festhält, macht nicht nur die Zeit sinnfällig, die der Schöpfungsprozess zu seiner Reifung bracht, sondern auch diejenige, die er selbst und der Betrachter vom Nachvollziehen einer geistigen Erkenntnis bedarf.“<sup>1267</sup>

<sup>1263</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [10/12]

<sup>1264</sup> Vgl. Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [5/12]

<sup>1265</sup> Ugo Mulas, *Lucio Fontana, L'Attesa, Milano* (1965), Silbergelatineabzüge, Mailand, Archivio Ugo Mulas. Abb. in: Ausst.-Kat. München 1998, S. 34.

<sup>1266</sup> Vgl. Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [5/12]

<sup>1267</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [6/12]

Ursprung eines solchen *seriellen Freundesbildnisses* ist die aus Illustrierten Magazinen erwachsende Seh- und Lesegewohnheit. Die moderne Bildberichterstattung etabliert den Aussagegehalt des fotografischen Bildes, welcher über die zunächst begleitende Funktion hinausgeht. In der Steigerung dessen, bildet sich ab Ende der 1920er Jahre die Bildreportage mit Informationen aus aller Welt aus. Den Anfang machen dabei Magazine wie die *Münchener Illustrierte Presse* oder *VU*, in denen die verschiedenen zeitgenössischen Interessensgruppen mit Themen aus Politik und Sport um die Gestaltung sozialer Mentalitäten konkurrieren.<sup>1268</sup> Und in der Folge bestimmen Fotoagenturen wie *Magnum*<sup>1269</sup> mit ihren Fotoreportagen die visuelle Wahrnehmung. Auch das Künstlerporträt findet in der Illustrierten seinen Platz,<sup>1270</sup> womit die Basis für die serielle und sequenzielle Porträtfotografie gelegt ist. Demnach steht Ugo Mulas mit der seriellen Wahrnehmungs- und Porträtpraxis keineswegs separiert da. Bereits in der Betrachtung zum *situativen Freundesbildnis* wurde mehrfach deutlich, dass das dokumentarische und beobachtende Künstlerporträt auch ein erzählendes und konstruierendes ist. In den wenigsten Fällen jedoch werden diese Sequenzen aus dem Leben und Arbeiten von Bildenden Künstlern in einer solchen Eindringlichkeit erzählt und bewahren trotz der konstruierenden Aspekte der Serie und ihres Aussagegehalts die empathische Ebene zwischen Fotograf und Künstler in dieser unaufdringlich glaubwürdigen Weise.

---

<sup>1268</sup> Vgl. Ulrich Keller: „Fotografie und Begehren. Der Triumph der Bildreportage im Medienwettbewerb der Zwischenkriegszeit“ In: Ramsbrock/Vowinckel/Zierenberg 2013, S. 129/31.

<sup>1269</sup> *Magnum* wird 1947 von Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson, George Rodger und William Vandivert gegründet und bald werden die wichtigsten Illustrierten wie *Life*, *Paris Match* und *VU* von dieser Fotoagentur beliefert.

<sup>1270</sup> Die Zeitschrift *Querschnitt* vermittelt das künstlerische Spektrum der Galerie Alfred Flechtheim, dem Begründer des Magazins. Die Beiträge von bekannten Kunstschriftstellern entsprechen dem unterhaltenden Ton des Magazins und es wird das private Umfeld der Künstler gezeigt.(vgl. Daniela Gastell: „Kunst und Sport in den Fotografien des Querschnitts“ In: Oels/Schneider 2015, S. 324/27) Im *Querschnitt* fanden jedoch keine direkten Verflechtungen von Text und Bild statt und die populär gewordene Bildserie in Form von Fotoreportagen wird nicht eingeführt.(vgl. S. 339)

## 5.4.2 Das Fotobuch als Freundschaftsbekundung

### Das fotografische Tagebuch von Leonardo Bezzola

Bei Leonardo Bezzola (1929–2018) nimmt die Freundschaft einen ähnlichen Stellenwert ein wie bei Benjamin Katz. Er ist Autodidakt, fotografiert unspektakulär und wartet auf den richtigen Augenblick. Zunächst ist er an der Kunstgewerbeschule in Bern und Zürich und fühlt sich wohl in der sich zu Beginn der 50er Jahre entwickelnden jungen Berner Kunstszene.<sup>1271</sup> Mit besonderer Sensibilität beobachtet und fotografiert er die Künstler seiner Zeit, die schließlich sein zentrales Feld der fotografischen Tätigkeit werden und so begleitet er das Schaffen zahlreicher Künstler, dokumentiert das kulturelle Leben und beobachtet das gesellschaftliche Umfeld.<sup>1272</sup> Ähnlich wie bei Katz, wird Bezzolas Werk als Archiv bedeutender Bereiche des schweizerischen Kulturlebens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet, wobei die Bildende Kunst den zentralen Stellenwert einnimmt.<sup>1273</sup> Die *Empathie* leistet auch hier Wesentliches für die Fotografie:

„Weil er den Menschen und ihrem Werk in der Arbeit so einfühlsam und respektvoll begegnet, weil Bezzola entblößende Bildersucht, den Voyeurismus, nicht kennt, wird ihm für seine Arbeit eine menschliche Nähe erlaubt, die seinen Bildern oft eine besondere Dimension anfügt: Die Befindlichkeit seiner Protagonisten wird lesbar. Das ist Ausdruck des uneingeschränkten Vertrauens, das die in seinen Bildern erfassten Menschen und ihr Umfeld Bezzola entgegenbringen. Daraus sind lebenslange Freundschaften entstanden.“<sup>1274</sup>

Als der Fotograf Leonardo Bezzola um 1960 beginnt Jean Tinguely und sein Werk zu fotografieren, ist seine wichtigste Aufgabe für die nächsten 30 Jahre definiert.<sup>1275</sup> „Sie waren einfach ein herausragendes Team, ein Tandem. Und sie spielten ohne Fouls, auf ständig hohem Niveau.“<sup>1276</sup> Die Fotografien und Publikationen sind „Zeugnis einer aussergewöhnlichen [sic], wenig

<sup>1271</sup> Vgl. André Kamber: „Bezzola nimmt sein Bild“ In: Bezzola 2008, S. 11.

<sup>1272</sup> Vgl. André Kamber: „Bezzola nimmt sein Bild“ In: Bezzola 2008, S. 12.

<sup>1273</sup> Vgl. André Kamber: „Bezzola nimmt sein Bild“ In: Bezzola 2008, S. 12.

<sup>1274</sup> André Kamber: „Bezzola nimmt sein Bild“ In: Bezzola 2008, S. 13.

<sup>1275</sup> Vgl. Guido Magnaguagno: „Bezz“ In: Bezzola 2003, S. 6.

<sup>1276</sup> Guido Magnaguagno: „Bezz“ In: Bezzola 2003, S. 6/7.



Abb. 45: Leonardo Bezzola, *Jean Tinguely* (1960).

„sichtbaren’ Freundschaft.“<sup>1277</sup>  
 „Jean und Leonardo verband eine enge Freundschaft, so wie es auch bei Jeans Assistenten der Fall war, die sich um die auszustellenden Werke drängten.“<sup>1278</sup>  
 „Er arbeitet zwar auf freundliche Einladung, aber auch im Selbstauftrag, stets jedoch letztlich mit Tinguely und seiner Equipe für ein gemeinsames Projekt.“<sup>1279</sup>  
 Für das *Künstlerbild* Tinguelys sind die Fotografien Bezzolas – wegen dessen Nähe und Präsenz zu Tinguely – bestimmend.<sup>1280</sup>

Gleichzeitig können diese als *Freundesbildnis* begriffen werden. Nicht wegen der Betonung der Freundschaft, sondern in deren Vielzahl und Dichte von alltäglichen Szenen, die als einzelne Aufnahmen (Abb. 45 und 46) nahezu unscheinbar und unbedeutend wirken, aber eben darin ihre Stärke im Vergleich mit den Fotografien anderer Fotografen liegt. „Die Interpretationsmöglichkeiten der Fotografie hängen vom Kontext ab, der nicht nur vom sprachlichen Umfeld, sondern auch vom jeweiligen Medium bestimmt wird.“<sup>1281</sup> In ihrer Summe bilden sie in dem voluminösesten Fotoband *Clic*<sup>1282</sup> von 1978 mit 688 ganzseitigen Fotos ein *fotografisches Tagebuch*, in welchem Bezzola seine Begegnungen und Erlebnisse mit den porträtierten Künstlern – in erster Linie mit dem *Freund* Tinguely – festgehalten hat. Ergänzt wird diese visuelle Leserichtung und Erzählstruktur durch einzelne, beschreibende Kommentare. Die Idee eines *seriellen Freundesbildnisses* kommt im Fotobuch zum Tragen, da die

<sup>1277</sup> Guido Magnaguagno: „Bezz“ In: Bezzola 2003, S. 7.

<sup>1278</sup> Clarenza Catullo: „Geschichte einer Freundschaft“ In: Bezzola 2008, S. 7.

<sup>1279</sup> Tobia Bezzola: „Lebenskunstwerk“ In: Bezzola 2003, S. 11.

<sup>1280</sup> Vgl. Andres Pardey: „L.B. sieht J.T.“ In: Bezzola 2003, S. 8.

<sup>1281</sup> Zinke 2006, S. 15.

<sup>1282</sup> Leonardo Bezzola: *Clic*. 688 Fotos von Leonardo Bezzola, Kommentare von Bernhard Luginbühl. Bern 1978.

Kommentare jedoch nicht vom Fotografen selbst stammen,<sup>1283</sup> ist der Aspekt des Freundesbildnisses – wie schon so häufig zuvor in der Fotografie – nur ein in der Gesamtschau sichtbarer Aspekt, jedoch keine primäre Eigenschaft der fotografischen Künstlerporträts, welche Bezola von Tinguely anfertigt.

Es existiert in der Fotografie ein anderer Begriff von Original als in der Malerei und Zeichnung. Häufig erfolgt die Erstpräsentation nicht als Abzug in einer Ausstellung, sondern als Fotografie in einer Zeitung oder Zeitschrift. Neben dieser Erstpräsentation existiert ein weiterer Ort, der für den Fotografen und sein Renommee von ebenso großer

Bedeutung ist. „Das Buch, ein in sich geschlossener Gegenstand, ein ‚Stummfilm‘, macht beim Durchblättern die Zeit genussvoll spürbar.“<sup>1284</sup> Trotz der Erfindung der Fotografie ist deren Verwendung in massenhaften Druckerzeugnissen lange nicht möglich. Erst mit der von Georg Meisenbach in München entwickelten Autotypie ist die Integration des fotografischen Bildes im Hochdruck möglich.<sup>1285</sup> Die Perfektionierung der Autotypie und anderer



Abb. 46: Leonardo Bezzola, *Jean Tinguely* (1972).

<sup>1283</sup> Kommentare von Bernhard Luginbühl, einem Schweizer Bildhauer.

<sup>1284</sup> Hendel Teicher: „Ein photographischer Diskurs. Porträts oder Selbstporträts“ In: Ausst.-Kat. Genf 1984, o.S. [7/12]

<sup>1285</sup> Vgl. Dorothea Peters: „Fotografie, Buch und grafisches Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern“ In: Heiting/Jaeger 2012, S. 12. Dieses Reproduktionsverfahren ersetzt die Grauwerte mittels Rastersystem in verschieden starke Punkte, die im Auge des Betrachters die jeweiligen Grautöne simulieren.

photomechanischer Verfahren bringt einen Strukturwandel des grafischen Gewerbes mit sich und führt zur Spezialisierung und Differenzierung.<sup>1286</sup> Dadurch werden die modernen Medien Illustrierte, Broschüre, Buch, Postkarte und Plakat enorm vorangetrieben und die technische Basis für die Erfolgsgeschichte des Bildbandes wird begründet.<sup>1287</sup> Dieser hat sich Mitte der 1920er emanzipiert und ist nicht länger nur *Instrument der Reproduktion* sondern auch *Werkzeug des Sehens*.<sup>1288</sup>

Der serielle Aspekt des fotografischen Künstlerporträts beschränkt sich lange Zeit auf das Zusammenstellen und Sammeln von Einzelporträts verschiedener Personen zu *Galerien der Zeitgenossen*.<sup>1289</sup> Mit den zunächst noch aus losen Blattsammlungen zusammengestellten Mappenwerken erweitert sich die Möglichkeit des Fotografen zum ersten Mal von der kontextlosen Einzelaufnahme hin zu komplexen Bildzusammenhängen und inhaltlichen Konzeptionen. Die inhaltliche Erweiterung bildet sich durch den Fotojournalismus und die Fotoserie in Illustrierten Magazinen aus. Aus dieser Sehgewohnheit heraus entstehen Fotobücher. „Für die Fotografen bietet das steigende Interesse am Fotobuch die Möglichkeit einer über die Bildserie des Bildjournalismus hinausgehenden thematischen Fotografie.“<sup>1290</sup> Das Fotobuch erobert zunächst den Markt der Landschafts- und Städtedarstellungen und mit der technischen Weiterentwicklung steigern sich sowohl die Reichweite als auch die Themen schnell.<sup>1291</sup> Es ist „ein Hauptort der Künstlerfotografie nach dem

---

<sup>1286</sup> Vgl. Dorothea Peters: „Fotografie, Buch und grafisches Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern“ In: Heiting/Jaeger 2012, S. 14.

<sup>1287</sup> Vgl. hierzu: Dorothea Peters: „Fotografie, Buch und grafisches Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern“ In: Heiting/Jaeger 2012, S. 15-22.

<sup>1288</sup> Vgl. Dorothea Peters: „Fotografie, Buch und grafisches Gewerbe. Zur Entwicklung der Druckverfahren von Fotobüchern“ In: Heiting/Jaeger 2012, S. 22.

<sup>1289</sup> „Portraitserien wurden unter den verschiedensten Gesichtspunkten herausgebracht. Sie konnten historische oder/und zeitgenössische Personen enthalten, waren chronologisch oder thematisch, zum Beispiel nach Ländern und Berufsgruppen, geordnet und befaßten sich zum Teil auch mit ausgefallenen Themen.“ (Ausst.-Kat. München 1998, S. 157)

<sup>1290</sup> Ute Eskildsen: „Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–1933“ In: Ausst.-Kat. Stuttgart 1979, S. 18.

<sup>1291</sup> Vgl. hierzu: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.): *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945. 2 Bde.* Göttingen 2012/2014; Martin Parr/Gerry Badger (Hg.): *The Photobook: A History. 2. Bde.* London/New York 2004/2006.

2. Weltkrieg<sup>1292</sup> und die Leserichtung einer Fotografie wird damit um den umliegenden Kontext erweitert – gemeinsam „erzählen“ die Fotografien eine Geschichte.

„In einer Reihe von Schnappschüssen wird dem einzelnen Bild das Recht entzogen, eine Person gültig und endgültig wiederzugeben. Jedes Bild in der Serie ist jedem anderen Bild gleichwertig. Nur die Aufreihung simuliert eine Bewegung des Lebens, die in keinem einzelnen Foto einzufangen ist.“<sup>1293</sup>

Die ersten wichtigen Fotobücher des Künstlerporträts sind Felix H. Mans *Eight European Artists*,<sup>1294</sup> von 1954, Wilhelm Maywalds *Portrait + Atelier*<sup>1295</sup> von 1958 und Alexander Libermans *Künstler im Atelier*<sup>1296</sup> von 1961.

---

<sup>1292</sup> Vgl. Klant 1995, S. 198.

<sup>1293</sup> Belting 2013, S. 198.

<sup>1294</sup> Felix H. Man: *Eight European Artists*. Introductions by Graham Greene and Jean Cassou. Foreword by Felix H. Man, London 1954.

<sup>1295</sup> Wilhelm Maywald: *Portrait + Atelier. Photos - Arp, Braque, Chagall, Le Corbusier, Laurens, Léger, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Utrillo, Villon*. Zürich 1958. Zuvor veröffentlicht er 1949 in der Zeitschrift *Architecture d'aujourd'hui* die Serie „Artistes chez eux“, die danach als lose Mappe erschien. (vgl. Valentine Vlastic: „Willy Maywald. Glanz und Eleganz“ In: Ausst.-Kat. Kleve 2007, S. 24) „Willy Maywalds Künstlerphotographien sind heute zu bedeutenden kulturhistorischen Dokumenten geworden, die aus keiner namhaften Monographie über Künstler jener Zeit mehr wegzudenken sind.“ (Valentine Vlastic: „Willy Maywald. Glanz und Eleganz“ In: Ausst.-Kat. Kleve 2007, S. 25)

<sup>1296</sup> Alexander Liberman: *Künstler im Atelier*. Text und Photographie, Hannover 1961.

### Konstruierte Realität

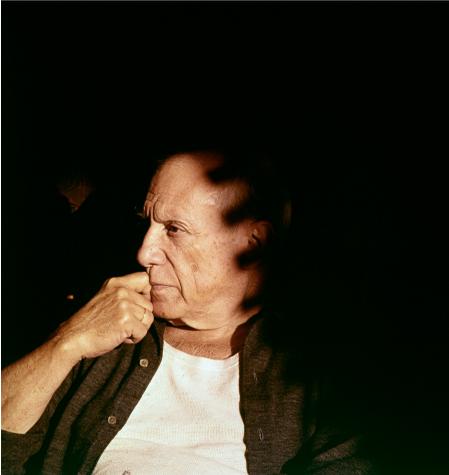


Abb. 47: Edward Quinn, *Pablo Picasso in the rocking-chair with a special lighting* (La Californie, Cannes 1959).

Der Fotograf Edward Quinn (1920–1997) ist vollständig in seiner Zeit verhaftet, macht serielle Aufnahmen, situativ und oft unbemerkt. In einen Moment zeigt Edward Quinn den Künstler bei der Arbeit, im nächsten Augenblick wird der Betrachter einer unscheinbaren Ecke eines undefinierbaren Raumes gewahr oder der Blick fällt auf eine verlassene Atelierszene. Auch einzelne Aufnahme, die formal dem *intimen Freundesbildnis* entsprechen, finden sich. So *Picasso, Villa La Californie, Cannes 1961* (Abb. 47). Die Aufnahmepraxis

jedoch macht deutlich, dass das fotografische Werk nicht ausschließlich aus Porträtaufnahmen besteht und diese nicht separiert sondern gleichwertig neben den bereits genannten Atelieraufnahmen oder Arbeitssituationen zu lesen sind. Dies zeigt sich an deren aufeinander folgender Anordnung in der Publikation. Hier dominiert nicht mehr das Einzelporträt, sondern die bewusst im Fotobuch arrangierte Vielfalt der Künstlerporträts. Sie stehen für Nähe und Vertrautheit, denn ohne diese hätte der Fotograf den Künstler vermutlich nicht in diesem Umfang begleiten dürfen und könnte nicht diese unterschiedlichen Facetten zeigen. Die Fotografien gehen über den Schnappschuss hinaus. „Daher ist Picasso in seinen Bildern so präsent, auch, und vielleicht vor allem, in den Bildern, in denen er nicht zu sehen ist und in denen die Tiefenschärfe diese Abwesenheit verkörpert.“<sup>1297</sup> Das Miteinander von Fotograf und Modell ist hierbei von entscheidender Bedeutung und so nimmt auch im Werk von Quinn die Freundschaft einen wichtigen Stellenwert ein.

---

<sup>1297</sup> Jean-Louis Andral: „Der ‚lichtempfindliche‘ Picasso“ In: Ausst.-Kat. Köln 2018, S. 12.

„Aus dieser ersten Begegnung in Vallauris erwuchs ein enger zwanzigjähriger Kontakt Edward Quinns mit Picasso. Der Künstler erkannte in dem Fotografen einen Menschen, der ihn in keiner Weise störte und gestattete ihm bald, sich nach Belieben in seiner Umgebung aufzuhalten und ihn sowohl bei konzentrierter Arbeit als auch während des normalen Tagesablaufes zu fotografieren.“<sup>1298</sup>

Kurz vor Picassos Tod telefonieren die beiden nochmals, Picasso wünscht sich noch ein Treffen, wenn auch er sich nicht mehr fotografieren lässt; dieses letzte Gespräch ist für Quinn eine Bestätigung ihrer Freundschaft.<sup>1299</sup> Die Anwesenheit Quinns ist für Picasso nicht störend und so kann dieser ihn regelmäßig besuchen und über rund 20 Jahre fotografieren.<sup>1300</sup> Über 30000 Negative bezeugen Quinns Sicht auf den Künstler und das Ambiente, in dem er lebte.<sup>1301</sup>

Ursprünglich werden von Quinn in den 1950er und 1960er Jahren die berühmten Persönlichkeiten an der Côte d’Azur fotografiert. Diese Fotografien sind Berichterstattungen sowie die Illustration einer „von vornherein zurechtgemachten Wirklichkeit“<sup>1302</sup>. Schon als Celebrity-Fotograf an der Côte d’Azur aber gelingt es Quinn das Vertrauen der Stars zu gewinnen.<sup>1303</sup> Die Verlagerung der Motive zum Künstlerporträt beginnt mit Pablo Picasso. Quinn selbst berichtet, dass die Notwendigkeit besteht, sich entweder für die Berufsfotografie oder die Freundschaft mit dem Porträtierten entscheiden zu müssen – er entschied sich *ohne viel Zögern dafür, ein Freund Picassos zu bleiben*.<sup>1304</sup> Bei Picasso und auch bei Baselitz versteht sich Quinn als „Chronist, der für die Nachwelt authentische Dokumente erstellt“<sup>1305</sup>. Stärker noch als im Fall der meisten Porträtfotografen, die Künstler in verschiedenen Situationen begleiten und zeigen, sind die fotografischen Künstlerporträts von Edward Quinn auf

<sup>1298</sup> Andreas Franzke In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1994, o.S. [2]

<sup>1299</sup> Vgl. Quinn 1977, S. 27.

<sup>1300</sup> Vgl. Gunda Luyken: „Edward Quinn. Der Photojournalist als Künstlerphotograph“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998, S. 22.

<sup>1301</sup> Vgl. Gunda Luyken: „Edward Quinn. Der Photojournalist als Künstlerphotograph“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998, S. 22.

<sup>1302</sup> Martin Heller: „Glamour Pictures“ In: Ausst.-Kat. Zürich 1994, S. 190.

<sup>1303</sup> Vgl. Andreas Franzke In: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1994, o.S. [2]

<sup>1304</sup> Vgl. Gunda Luyken: „Edward Quinn. Der Photojournalist als Künstlerphotograph“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998, S. 22.

<sup>1305</sup> Gunda Luyken: „Edward Quinn. Der Photojournalist als Künstlerphotograph“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998, S. 23.

deren Zusammengehörigkeit und Lesbarkeit als Serie angelegt. Diese Serien von fotografischen Künstlerporträts hält Quinn in Büchern fest. Picasso selbst bringt ihn auf die Idee aus den Fotoporträts ein Buch zu entwickeln, da sein „photographisches Notizbuch ein interessantes Dokument ergeben könnte“<sup>1306</sup>. Unterstützt durch textliche Äußerungen liefert Quinn mit seinen Fotobüchern „eine Sehanleitung, die den erzählenden Charakter der Bilder verstärkt“<sup>1307</sup>. Im ersten Fotobuch *Picasso – Werke und Tage*<sup>1308</sup> über Picasso ist der textliche Umfang von Quinn selbst noch knapp gehalten: Die erste Begegnung erfolgt bei einer Keramik-Ausstellung in Vallauris und da Picasso die spontanen Aufnahmen von ihm und seinen Kinder gefallen und Quinn hartnäckig bleibt, darf er Picasso zuhause besuchen und fotografieren, wobei Quinn Sorge hat den Künstler durch seine Bewegungen zu stören.<sup>1309</sup> Die Realität bestätigt aber schnell das Gegenteil:

„Picasso war jedoch ganz in seine Arbeit vertieft und schien mich nicht wahrzunehmen. Es war mir eine gewaltige Erleichterung und Ermutigung, als Picasso hinterher einem Freund gegenüber bemerkte: ‚Lui, il ne me dérange pas‘ [...], denn das hieß, daß ich ihn weiter fotografieren durfte.“<sup>1310</sup>

---

<sup>1306</sup> Edward Quinn In: Quinn 1965, S. 4.

<sup>1307</sup> Ludger Derenthal: „Der Blick in die Werkstatt des Künstlers. Edward Quinn fotografiert Pablo Picasso, Max Ernst und Georg Baselitz“ In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998, S. 45.

<sup>1308</sup> Edward Quinn: *Picasso – Werke und Tage. Eine photographische Studie von Edward Quinn*. Einleitung und Text von Roland Penrose. Zürich 1965.

<sup>1309</sup> Vgl. Edward Quinn In: Quinn 1965, S. 4. Insgesamt publiziert Quinn zwischen 1965 und 1988 mehrere Bücher über Picasso: Edward Quinn: *Picasso – Werke und Tage. Eine photographische Studie von Edward Quinn*. Einleitung und Text von Roland Penrose. Zürich 1965; Edward Quinn: *Picasso*. Texte von Francis Ponge und Pierre Descargues. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1975; Edward Quinn: *Picasso. Fotos von 1951 – 1972*. Köln 1977; Edward Quinn/Pierre Daix (Hg.): *The private Picasso*. A photographic Study by Edward Quinn. Introduction by Pierre Daix. Boston 1987; Edward Quinn/Pierre Daix: *Picasso – Mensch und Bild*. Mit einer Einleitung von Pierre Daix, Stuttgart 1988; Zudem weitere Publikationen, nicht von Quinn herausgegeben: *Picasso Live – Fotografien von Edward Quinn*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie, Prinz-Max-Palais, Karlsruhe. Hg. von Erika Rödiger-Diruf. Karlsruhe 1994. Auch zu anderen Künstlern hat Quinn Fotobücher herausgegeben: Andreas Franzke: *Georg Baselitz. Idee und Konzeption von Edward Quinn*. München 1988; Edward Quinn: *Georg Baselitz. Eine fotografische Studie von Edward Quinn*. Bern 1993; Edward Quinn: *Max Ernst*. Paris 1976.

<sup>1310</sup> Edward Quinn In: Quinn 1965, S. 4.

Anschließend darf er Picasso regelmäßig besuchen und fotografiert ihn zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten. Er ist einer der Wenigen, die der Künstler in seinem privaten Bereich duldet. Dieses erste Fotobuch ist ein *serielles Freundesbildnis*, das die Freundschaft des Autors mit seinem Modell belegt. Die in der Folge entstehenden Publikationen hingegen sind meiner Meinung nach stärkere Konstruktionen des Miteinanders, denn es werden weitere Details aufgeführt, aber insgesamt kreisen Quinns Publikationen immer wieder um dieselben Ereignisse mit Picasso. Zusätzlich relativieren die weiteren Beschreibungen deren soziale Interaktion: Da Picasso viele Besuche absagt oder verschiebt und Quinn entsprechend nie weiß, ob er empfangen wird und welche Laune Picasso hat, improvisiert er meist.<sup>1311</sup> Hinzu kommt, dass Quinn andere *Freunde* von Picasso kritisiert, da diese kein Verständnis für Picassos Art hätten und enttäuscht seien, wenn er aufgrund seiner Arbeit den Treffen und Gesprächen nicht immer gerecht werden kann.<sup>1312</sup> Eben dieses Miteinander von Picasso und seinen Fotografen, darunter auch Quinn, bestätigt seine bewusste Kontrolle des Miteinanders und der Zusammenarbeit, welche der authentischen Freundschaft entgegensteht. Meiner Einschätzung nach macht eine solch subjektive Einschätzung Quinn selbst nicht automatisch zu einem besseren Freund. Vielmehr spricht sein Verständnis für den Künstler Picasso für sein realistische und zweckorientierte Einschätzung ihrer Beziehung. Ich möchte Quinn keineswegs auf die vage Beziehungsform der *Bekanntschaft* herunterstufen, da hierzu keine Indizien vorliegen. Diese soll hier aber genannt werden, weil ein *Bekannter* oder *mittlerer Freund* sicher eher Verständnis aufbringt, weil er sich bereits glücklich schätzt von Picasso empfangen zu werden. Ein *langjähriger Freund* aber kann in einer für ihn schwierigen Lebenslage sicher nur schwer verstehen, warum sein *Freund* keine Zeit für ihn aufbringen kann.

Die Formulierung im Verlagstext über den Ausstellungskatalog *Picasso sans cliché*<sup>1313</sup> trifft dieses Verständnis der Freundschaft wohl besser als jede andere: „Eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden Männern wird erst nach

---

<sup>1311</sup> Vgl. Quinn 1977, S. 14.

<sup>1312</sup> Vgl. Quinn 1977, S. 73.

<sup>1313</sup> *Picasso sans cliché. Photographies d'Edward Quinn*. Préface de Jean-Louis Andral. Ausst.-Kat. Musée Picasso, Antibes. Hg. Von Jérôme Gille. Paris 2017.

dem Tod des Künstlers geschlossen. Quinn wird Picasso mehrere Bücher und Filme widmen [...].<sup>1314</sup> Dieses Beispiel zeigt ein weiteres Mal, wie weit die ideale Vorstellung der Begrifflichkeit *Freundschaft* und deren Ausprägungen in der Realität voneinander entfernt sind. Quinn lässt sich vollkommen auf Picasso ein, um die Fotos zu bekommen, die ihm selbst später Renommee einbringen. „Denn nur der bescheidenste Beobachter, das wußte Quinn, bekam den wahren Picasso zu sehen.“<sup>1315</sup> Der *wahre Picasso* meint hierbei den Künstler Picasso und nicht etwa den privaten Picasso, wie er sich vermutlich kaum einem gezeigt hat. Wie bei den anderen Picasso-Fotografen lässt sich auch bei Quinn die tatsächliche Beziehung nur im Ansatz rekonstruieren. Das Ausschmücken der einzelnen, wiederholt erwähnten, gemeinsamen Ereignisse bringt verschiedene Stereotypen des fotografischen Künstlerporträts mit sich. Außerdem muss man sich die inflationäre Begriffsverwendung *Freund* in Picassos Umfeld bewusst machen. Keineswegs können diese *Freundschaften* im Sinn einer idealen Freundschaft begriffen werden. Ganz gleich wie jede einzelne Freundschaft eingeschätzt wird und beschaffen war – viele profitieren von Picassos Ruhm und Erfolg.

„Duncans Blick enthebt Picasso der Zeit und aller Konventionen, er zeigt, wie Picasso in jedem Moment in der Umgebung, in der er lebte, das heißt arbeitete, sich aber auch entspannte, sein Werk erfand. Duncans Blick überträgt seine eigene Erregung, mit der er in diese Geheimnisse eindrang, und teilte sie mit uns.“<sup>1316</sup>

1958 veröffentlicht David Douglas Duncan (1916–2018) das Fotobuch *The private World of Pablo Picasso*<sup>1317</sup>. „Die Reaktion der Öffentlichkeit war überwältigend, da niemals zuvor so intime Fotografien von dem Künstler zu sehen gewesen waren.“<sup>1318</sup> Diese Aneinanderreihung und Zusammenstellung auf den Doppelseiten und im gesamten Buch ist ein *Freundesbildnis*. Über den

---

<sup>1314</sup> Französischer Original-Text: „[...] Une amitié profonde ne noue entre les deux hommes jusqu'à la mort de l'artiste. Quinn consacra plusieurs livres et films à Picasso et réalisera [...]“  
In: <https://www.editions-hazan.fr/livre/picasso-sans-cliche-photographies-dedward-quinn-9782754110112>, 10.02.2021.

<sup>1315</sup> Albig In: Art 1988, S. 77.

<sup>1316</sup> Pierre Daix: „Picasso, die Fotografie und die Fotografen“ In: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 48.

<sup>1317</sup> David Douglas Duncan: *The Private World of Pablo Picasso*. New York 1958.

<sup>1318</sup> Mary Alice Harper: „Die normadische Linse des David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 221.

dokumentierenden und erzählenden Charakter hinaus, kann das Fotobuch als ein solches gelesen werden. „Er fing den Künstler in der Zeit ein. In seinen Fotografien wird ein intimer, vertrauter und liebevoller Blick voller Empathie spürbar.“<sup>1319</sup> In der Betrachtung des Fotobuches als *Freundesbildnis* gilt es kurz auf das in der romantischen Tradition der Freundschaft vorhandene *Freundschaftsbuch* zu blicken. Das *serielle Freundesbildnis* im Fotobuch versucht die Nähe und das Vertrauen zwischen Fotograf und Modell zu verbildlichen. Entgegen dem ursprünglichen *Freundesbildnis* ist die Öffnung des Freundesbildnisses gegenüber dem Rezipienten impliziert, wie dies für fotografische Künstlerporträts und deren Option auf das Attribut *Freundesbildnis* allgemein gilt. Damit ist eine Übereinstimmung mit dem *Freundschaftsbuch* getroffen, welches das soziale Umfeld des Besitzers sichtbar macht. Es geht um das sprachliche oder visuelle Sichtbarmachen einer sozialen Interaktion. In beiden Fällen kommt die Idealisierung und Konstruktion gegenüber Dritten hinzu. Deshalb muss das *serielle Freundesbildnis* eher in der Fortführung des Freundschafts-Topos als Beurteilungskriterium und Instrument gesehen werden, denn als Sinnbild der Freundschaft, wie sich dieses in einzelnen sequenziellen Künstlerporträts findet.

Duncan gelingt aufgrund des glücklichen Umstandes der Situation ein unglaubliches erstes fotografisches Künstlerporträt. Das Porträt *Pablo Picasso in seinem Badezimmer am ersten Tag seiner Begegnung mit David Douglas Duncan* zeigt Picasso in der Badewanne sitzend.<sup>1320</sup> Diese „spontan geschlossene Freundschaft währte bis ans Ende ihrer beider Leben.“<sup>1321</sup> Trotz des spontanen Moments und der scheinbaren Intimität einer solchen Situation, handelt es sich nicht um ein *Freundesbildnis*, da noch keinerlei Beziehung vorhanden sein kann, wenn man dem Entstehungsmythos glaubt und Picasso bei der allerersten Begegnung in der Badewanne sitzt, während Jacqueline ihm den Rücken schrubbt. Vielmehr ist diese Fotografie ein weiterer eindrucklicher Beweis für

<sup>1319</sup> Tatyana Franck: „Pablo Picasso im Sucher von David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 206.

<sup>1320</sup> David Douglas Duncan, *Pablo Picasso in seinem Badezimmer am ersten Tag seiner Begegnung mit David Douglas Duncan, Villa La Californie, Cannes* (1956), Silbergelatineabzug, 17 x 26,8 cm, Privatsammlung. Abb. in: Ausst.-Kat. Ostfildern 2011, S. 222.

<sup>1321</sup> David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 18.

Picassos fotografische Selbstinszenierung. Picasso hat sich dabei nicht den analytischen und demaskierenden Schnappschüssen der Kamera von Duncan ausgeliefert, sondern sich willentlich in Szene gesetzt und objektive Posen eingenommen.<sup>1322</sup> „Wenn Picasso sich an einem der ersten Tage ihrer Bekanntschaft von Duncan beim Baden in der heimischen Wanne ablichten lässt, dann pervertiert er in der Tat willentlich das Intim-Private zu einem Ritual, dass vor Zeugen zelebriert wird.“<sup>1323</sup> Gleichzeitig kann eine solche Fotografie den Erfolg des beteiligten Fotografen aber begründen oder nachhaltig vorantreiben. Und tatsächlich entstehen insgesamt fast 25000 Bilder.<sup>1324</sup> Picasso lädt Duncan 1956 ein, ein paar Monate in seiner Villa an der Riviera zu verbringen.<sup>1325</sup> So begleitet er Picasso viele Monate lang, woraus insgesamt mehrere Bücher mit fotografischen Künstlerporträts entstehen,<sup>1326</sup> der Textkorpus in den unterschiedlichen Büchern aber bleibt recht ähnlich und viele Formulierungen zur Freundschaft sind enthalten. Über diesen Zeitraum ist Duncan einer der wenigen Fotografen, die Zutritt zur Privatsphäre Picassos haben, seinen Alltag miterleben und eine solche Freundschaft pflegen dürfen.<sup>1327</sup> Duncan selbst spricht von „Siebzehn Jahre Freundschaft mit Pablo und Jacqueline“<sup>1328</sup>. In den weiteren Publikationen wird diese *Kameradschaft* weiter zur *festen Freundschaft* und *guten Freundschaft* ausgeschmückt.<sup>1329</sup> Und Picassos Sohn Claude Ruiz-Picasso bezeichnet Duncan als natürliches Mitglied der Hausgemeinschaft mit

---

<sup>1322</sup> Vgl. Markus Müller: „Picassos Kunst durch die Linse Duncans – zwischen Fotojournalismus und Psychogramm“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 242/243.

<sup>1323</sup> Markus Müller: „Picassos Kunst durch die Linse Duncans – zwischen Fotojournalismus und Psychogramm“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 241.

<sup>1324</sup> Vgl. David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 126.

<sup>1325</sup> Vgl. Sullivan 2004, S. 127.

<sup>1326</sup> David Douglas Duncan: *The Private World of Pablo Picasso*. New York 1958; David Douglas Duncan: *Viva Picasso. Zu seinem 100. Geburtstag*. Wien/München/Zürich/New York 1981; David Douglas Duncan: *Picasso und Jacqueline*. Stuttgart 1988; David Douglas Duncan: *Picasso malt ein Portrait*. Bern 1996.

<sup>1327</sup> Vgl. Tatyana Franck: „Pablo Picasso im Sucher von David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 209.

<sup>1328</sup> Duncan 1981, S. 6.

<sup>1329</sup> Vgl. Mary Alice Harper: „Die normadische Linse des David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 221.

einer stets angenehmen und freundlichen Ausstrahlung.<sup>1330</sup> Durch diese Erhebung in den Kreis der Familie, ist diese Beziehung stärker zu werten als die Freundschaft, da die Verwandtschaft ebenso wie die Liebe im Gefüge der Beziehungsformen über der Freundschaft steht. Duncan beschreibt die ihm gebotene Willkommenheit als *echtes Zuhause*.<sup>1331</sup> Im Archiv des Musée national Picasso in Paris wurde die Korrespondenz zwischen Picasso und Duncan wiedergefunden, worin das Vertrauen zwischen den beiden unübersehbar ist.<sup>1332</sup> Auch Picasso selbst hinterlässt eine direkte Freundschafts-Bekundung. Er schenkt Duncan das Gemälde „Jacqueline“ – mit der Widmung „Para mi amigo Duncan“,<sup>1333</sup> wodurch es als *Freundesbildnis* identifiziert werden kann. Es ist damit vielleicht als gemalte Antwort auf das serielle *photografische Freundesbildnis* von David Douglas Duncan zu verstehen.

Duncan stellt seine Beziehung zu dem Maler anders dar als andere *Freunde*. Nicht im Bezug auf den Freundschafts-Begriff, aber im Bezug auf das Streben nach Nähe zu Picasso hebt sich Duncan bewusst von der Masse ab. Dazu bekräftigt er nicht wie die anderen seine Beziehung, sondern er enttarnt das Streben nach Nähe und Freundschaft, das alle Picasso-Beziehungen kennzeichnet. Somit steht er scheinbar über den anderen. „Jeder nannte ihn Pablo.“<sup>1334</sup> Und obwohl Duncan ihn offenbar besser kennt als viele, scheint ihm seine Beziehung zu dieser persönlichen Ansprache des Gegenübers nicht nahe genug. „Aber ich habe auch nie jenen Grad von Vertrautheit erreicht, der mir erlaubt hätte, ihn Pablo zu nennen – obwohl ich wußte, daß seine Beziehung zu mir enger war als zu anderen, die ihn so nannten.“<sup>1335</sup> Er wählt einen anderen Weg, findet einen angemessenen Namen und nennt Picasso „Maestro!“<sup>1336</sup> und einen „Mann, den ich achtete, den ich liebte.“<sup>1337</sup>

<sup>1330</sup> Vgl. Claude Ruiz-Picasso: „Vorwort“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 10. „Bis zum heutigen Tag gehört Duncan zur Familie.“(S. 11)

<sup>1331</sup> Vgl. David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1981, S. 16.

<sup>1332</sup> Vgl. Tatyana Franck: „Pablo Picasso im Sucher von David Douglas Duncan“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 206.

<sup>1333</sup> Vgl. David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 232.

<sup>1334</sup> David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 234.

<sup>1335</sup> David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 234/235.

<sup>1336</sup> David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1988, S. 235.

<sup>1337</sup> Sullivan 2004, S. 127.

„Niemand kannte Picasso wirklich. Weder seine Kinder noch seine Frau, seine Geliebten, Kunsthändler, seine ältesten Chronisten oder sein neuester Freund, weder irgendein Biograph noch Künstlerkollege, Photograph, Rechtsanwalt, Bankier, Arzt, Stierkämpfer, Verleger, Schriftsteller, Bildhauer, Graveur oder Künstler. Niemand, vielleicht nicht einmal Pablo Ruiz Picasso kannte oder verstand den Mann, der seit seiner Jugend seine Werke nur mit einem Wort, ‚Picasso‘, signierte, dem Mädchennamen seiner Mutter.“<sup>1338</sup>

Sowohl eine solche Abhebung von anderen Porträtfotografen als auch das Ausdrücken der Freundschaft in Fotobüchern sind bewusste Konstruktionen. In diesem Fall erfolgt die Aufwertung einer Beziehung und der daraus entstandenen Fotoporträts also nicht erst in der Rezeption, sondern durch den Fotografen selbst. Damit versucht sich der Fotograf ein Alleinstellungsmerkmal zu verschaffen. Die Mehrzahl der Interpreten neigt dazu, die inflationäre Zahl der Picasso-Fotos als Form medialer Selbstdarstellung zu werten. Mit Carsten-Peter Warncke gesprochen, hat Picasso „... ein ganz auf Publikumswirkung und -erwartung berechnetes öffentliches Bild seines Künstlertums ...“<sup>1339</sup> geschaffen und zu seinen Zwecken eingesetzt. „Es war also vornehmlich ein schöpferischer ‚pas de deux‘, den Picasso und DDD über Jahre hinweg vollführten, zum wechselseitigen Nutzen und zur Freude der Nachwelt.“<sup>1340</sup> Die Qualität des Freundschafts-Fotobuches bei Duncan liegt in der Aussagekraft, die den Fotografien zugesprochen und zugestanden wird. Der Ausdruck der vertrauensvollen Zusammenarbeit von Fotograf und Künstler findet in der Serie nochmals eine Steigerung. Solche Serien von Duncan und Quinn haben den Anspruch von Tatsachenberichten. Tatsächlich aber sind sie die Illustration einer „von vornherein zurechtgemachten Wirklichkeit“<sup>1341</sup>. „Der Fotograf als Partner und Komplize. Das setzt gemeinsame Interessen und gegenseitiges Vertrauen voraus.“<sup>1342</sup>

---

<sup>1338</sup> David Douglas Duncan: „Vorwort“ In: Duncan 1981, S. 14.

<sup>1339</sup> Markus Müller: „Picassos Kunst durch die Linse Duncans – zwischen Fotojournalismus und Psychogramm“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 242/243.

<sup>1340</sup> Markus Müller: „Picassos Kunst durch die Linse Duncans – zwischen Fotojournalismus und Psychogramm“ In: Ausst.-Kat. Münster 2011, S. 244.

<sup>1341</sup> Martin Heller: „Glamour Pictures“ In: Ausst.-Kat. Zürich 1994, S. 190.

<sup>1342</sup> Martin Heller: „Glamour Pictures“ In: Ausst.-Kat. Zürich 1994, S. 191.

## Die Bewegung als Steigerung der Fotosequenz

Das Porträtieren eines Bildenden Künstlers bei der Arbeit ist 1950 nicht mehr neu. Mit dokumentarischem Blick wird das Modell für ein anonymes Publikum erlebbar gemacht.<sup>1343</sup> Hans Namuth (1915–1990) porträtiert Jackson Pollock von Juli bis Anfang Oktober 1950 mit über 500 Fotografien.<sup>1344</sup> Doch worin liegt die Faszination und Neuerung in Namuths Künstlerporträts?

„Charakteristisch ist, dass die Fotos und Filme im Unterschied zu früheren Fotos von Künstlerateliers weniger den besonderen Ort als die mehr oder weniger bizarre oder inspirierende Umgebung des Künstlers zeigen, auch nicht die schöpferische Pause inszenieren oder Vorbild und Abbild gegenüber stellen, sondern sich auf die Bildherstellung als einen schnell verlaufenden, spontanen Prozess konzentrieren, den sie dokumentieren.“<sup>1345</sup>

Die von Namuth zunächst als fehlerhaft wahrgenommene Unschärfe einzelner Fotografien stellt einen wichtigen Aspekt für die heutige Bedeutung dieser Serie dar. Namuth selbst ist 1950 noch nicht vollständig bereit für die von ihm neu geschaffene Sichtweise, da er die Besonderheit und den Wert der Unschärfe erst später wahrgenommen hat.<sup>1346</sup> Ebenfalls mit vielen Künstlern befreundet, hat Namuth damit „ein Genre des Künstlerporträts kultiviert, bei dem sich der Fotograf aufs bloße Beobachten beschränkt“<sup>1347</sup>. Die Pollock-Porträts von Namuth sind nicht die ersten, die ihn bei der Arbeit zeigen. Deren besondere Qualität besteht darin, dass es Namuth gelingt in den Fotografien den intellektuellen und kreativen Kern von Pollocks Arbeitsmethode zum Ausdruck zu bringen.<sup>1348</sup> Wenn auch die erste Publikation der Porträts in *Portfolio* im Frühjahr 1951 nur ein kleines Fachpublikum erreicht, so zeigt die Aneinanderreihung zahlreicher Fotografien die Dynamik im Werkprozess besser als die

<sup>1343</sup> Vgl. Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 47.

<sup>1344</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Washington/London 1999, S. 1.

<sup>1345</sup> Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 50.

<sup>1346</sup> Vgl. Barbara Rose: „Introduction. Jackson Pollock: The Artist as Culture Hero“ In: Rose 1980, o.S. „It was not [shown] until years later that I understood how exciting these photographs really were.“

<sup>1347</sup> Michael Köhler: „Künstlerporträts“ In: Ausst.-Kat. München 1998a, S. 7.

<sup>1348</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1999, S. 26.

reduzierte Anzahl der Abbildungen in *Art News* im Mai 1951.<sup>1349</sup> Während die Fotografien im einzelnen und in der Aneinanderreihung den spontanen, intuitiven Arbeitsprozess zeigen, beschreibt der Text von Robert Goodnough in *Art News* hingegen die „vorausgehenden langwierigen Planungen Pollocks“<sup>1350</sup>.

„Während also die Fotos alles daran setzen, dem nahe zu kommen, was als kreativer Akt verstanden wurde, weist der Text darauf hin, dass die Bilderherstellung nicht alles sei und die Genese des Bildes ganz woanders liege. Doch fortan waren Namuths Aufnahmen der aktionistischen Werkentstehung nicht mehr von Pollocks Gemälden zu trennen. Werk und Künstler schienen zu verschmelzen. In der Wahrnehmung dieser Fotos löste die Aktion das Werk ab.“<sup>1351</sup>

Im Verständnis der sequenziellen Freundschaftsbekundungen von Ugo Mulas kann auch hier von einem *Freundesbildnis* gesprochen werden. Die den Fotografien zugrundeliegende Beziehung zwischen Fotograf und Künstler wird meist aber überdeckt von der Relevanz dieser Fotografien für die Kunstgeschichte. Denn diese Porträts prägen das Image von Jackson Pollock und bringen den Begriff des *Action Painting* hervor, aber haben auch für den Fotografen wichtige Auswirkungen: Namuth verdankt seinen Ruf in erster Linie dieser Porträtserie. „Man schien so nah am Geheimnis künstlerischer Schöpfung zu sein wie nie zuvor.“<sup>1352</sup> Dem Arbeitsverhältnis zwischen Jackson Pollock und Hans Namuth liegt der thematisierte Topos der Freundschaft zugrunde:

„Zwischen Namuth und dem medienscheuen, sensiblen Maler und seiner Frau Lee Krasner entwickelte sich ein Vertrauensverhältnis, für den Fotografen eine Voraussetzung seiner Arbeit: ‚Worauf ich vor allem achte, ist das Verhältnis zwischen dem Künstler und mir. Nur wenn es eine Art tieferen Verständnisses gibt, werden die Bilder so, wie ich sie möchte.‘“<sup>1353</sup>

---

<sup>1349</sup> Robert Goodnough: „Pollock paints a picture. Photographs by Hans Nemuth (sic!)“ In: *Art News*, 50/1951, (3), S. 38-41 und 60-61; Hans Namuth: „Jackson Pollock“ In: *Portfolio: the annual of the graphic arts*, 3/1951, o.S. [6 Seiten].

<sup>1350</sup> Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 52.

<sup>1351</sup> Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 52.

Anschließend prägt Harold Rosenberg für die New York School den Begriff *American-action painters*.

<sup>1352</sup> Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 53.

<sup>1353</sup> Klant 1995, S. 162.

Die beiden lernen sich während einer Ausstellungseröffnung kennen. Obwohl beide zurückhaltend sind, lädt Pollock Namuth in sein Atelier ein.<sup>1354</sup> Zunächst scheint der Fototermin bei Namuths Besuch jedoch zu platzen, da Pollock erklärt, es gebe nichts zu fotografieren, das Gemälde sei fertig; als sich Namuth aber das Werk und das Atelier anschaut, beginnt Pollock wieder zu malen, als sei das Gemälde doch nicht vollendet gewesen und Namuth fotografiert.<sup>1355</sup> Später erfuhr Namuth, dass Pollocks Frau bis zu diesem Zeitpunkt die einzige Person gewesen sei, die Pollock während des Malprozesses gesehen habe.<sup>1356</sup> Und auch hier geschieht das Fotografieren offenbar unbemerkt. „I clicked away, bewildered and excited, not quite catching up with him. Even then, I don't think he knew I was there, perhaps he didn't care. [...] – the invisible observer to a great moment.“<sup>1357</sup> „He completely forgot that Lee and I were there“<sup>1358</sup>. Aus dieser ersten Begegnung entwickelt sich bald *Anerkennung* und *Freundschaft*.<sup>1359</sup> Für fast zwei Jahre wird Namuth zu Pollocks *house photographer*, der beinahe jedes Wochenende anwesend ist.<sup>1360</sup> Diese äußert sich auch im Respekt, den er Pollock entgegenbringt, denn Namuth ist nicht bereit Pollocks Probleme und Verfall zugunsten seiner eigenen fotografischen Ergebnisse preiszugeben: „I did not wish to show a great and tragic artist in his declining years.“<sup>1361</sup> Gleichzeitig entwickelt sich aber auch keine bedingungslose, enge Freundschaft. „My own relationship with Jackson revolved around

<sup>1354</sup> Vgl. Namuth 1973, S. [2]. „Mr. Pollock, my name is Hans Namuth and I have wanted to meet you.“ – „Yes, why?“ – I'm a student of Alexey Brodovitch and I also take photographs for 'Harper's Bazaar'. I thought it might be a good idea if you let me come and photograph you while you are painting.“ – „Well, why not?“ (vgl. Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.)

<sup>1355</sup> Vgl. Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.

<sup>1356</sup> Vgl. Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.

<sup>1357</sup> Namuth 1973, S. [2].

<sup>1358</sup> Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.

<sup>1359</sup> O'Doherty 1988, S. 6.

<sup>1360</sup> Vgl. Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.

<sup>1361</sup> Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S. „Namuth continued to photograph Pollock and his work, but with nothing like the intensity of the summer of 1950. Pollock's drinking, his growing depression, and his marital difficulties diminished the contact between the two, as well as Namuth's enthusiasm for photographing the artist. 'I did not wish,' he later wrote, 'to show a great and tragic artist in his declining years.'“ (Ausst.-Kat. Washington 1999, S. 29)

our work together. [...] We did not talk about each other's hopes, disappointments or personal lives."<sup>1362</sup> In der Folge seines großen Erfolgs mit den Pollock-Fotografien, porträtiert Namuth auch andere Künstler. Bei der Porträtsitzung kann es dabei vorkommen, dass die Basis für eine Freundschaft gelegt wird,<sup>1363</sup> weiter benennt er die *relationship with the sitter* als wichtigstes Qualitätskriterium eines bedeutungsvollen Porträts.<sup>1364</sup> Unter den genannten „close relationships with many of its personalities“<sup>1365</sup> werden aber kaum einzelne Freundschaften hervorgehoben. Nicht nur in der Rezeption, sondern auch für den Erfolg Namuths ist die Freundschaft kein entscheidender Faktor.

Um den authentischen Charakter der Schnappschüsse und Fotoserien noch zu steigern, werden Bildende Künstler im Film porträtiert. Der Film zeigt andere Facetten als das fotografische Künstlerporträt, welches im Fall von Quinn als „bleibende und statische Wiedergabe“<sup>1366</sup> bezeichnet wird, die parallel zum Film entsteht. So versuchen Paul Haesaerts in *Visite à Picasso*<sup>1367</sup> und Henri-Georges Clouzot in *Le Mystère Picasso*<sup>1368</sup> den Schaffensprozess im Film nachvollziehbar und erlebbar zu machen. Trotz der Dreharbeiten in einem Filmstudio wird der Einblick in Picassos Atelier suggeriert,<sup>1369</sup> „als würde der Betrachter heimlich zum Zeugen“<sup>1370</sup>. Picasso ist lange nicht bereit für einen abendfüllenden Film, lediglich kurze Sequenzen entstehen. „[I]m Sommer 1955 [lässt er sich doch herab] mit seinem alten Freund Georges-Henri Clouzot an einem abendfüllenden Farbfilm zu arbeiten“<sup>1371</sup>. Und auch Giacometti fällt die Anpassung an ein Filmprojekt nicht leicht und er betont „bei jeder

---

<sup>1362</sup> Hans Namuth: „Photographing Pollock“ In: Rose 1980, o.S.

<sup>1363</sup> Hans Namuth, August 1981 In: Namuth 1981, o.S.

<sup>1364</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Washington 1999, S. 53.

<sup>1365</sup> Alan Derr: „Foreword“ In: Ausst.-Kat. Washington 1999, S. vi. Auch Carr spricht allgemein von „his friends“ (Carolyn Kinder Carr: „Acknowledgment“ In: Ausst.-Kat. Washington/London 1999, S. x)

<sup>1366</sup> Quinn 1965, o.S.

<sup>1367</sup> Paul Haesaert: *Visite à Picasso* (1949), 9 Minuten.

<sup>1368</sup> Henri-Georges Clouzot: *Le Mystère Picasso* (1956), 75 Minuten.

<sup>1369</sup> Vgl. Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 54.

<sup>1370</sup> Monika Wagner: „Der kreative Akt als öffentliches Ereignis“ In: Diers/Wagner 2010, S. 54.

<sup>1371</sup> Quinn 1965, o.S.

Gelegenheit, was für Opfer er auf sich genommen und wie sehr er seinem Freund [Scheidegger] bei der Realisierung seines Projektes entgegengekommen sei.“<sup>1372</sup> Auch Namuth steigert die Dichte der Facetten von Pollocks Malprozess in zwei Filmen – ein kurzer Schwarz-Weiß-Film und ein Farbfilm, in welchem Pollock für die Kamera auf Glas malt.<sup>1373</sup> Der Film wird allgemein als Steigerung der Fotosequenz aufgefasst. Doch was bereits der Fotosequenz nicht gelingt – den Porträtierten in all seinen äußerlichen und charakterlichen Facetten wiederzugeben – wird auch vom bewegten Bild nicht erreicht. Im Bezug auf das *Freundesbildnis* als Ausdruck einer Beziehung zwischen Fotograf und Künstlermodell wandeln die Vielzahl der verfügbaren Fotografien sowie Filmsequenzen und das Streben nach einem lückenlosen Bild der Realität die Aussicht auf Erfolg vollends ins Negative. Die authentische Künstlerdarstellung verhindert die behutsame Annäherung für ein intentionsfreies Porträt zwischen Fotograf und Modell. Gesteigert werden kann der Topos der Freundschaft als Beurteilungskriterium vermutlich nur durch die stillschweigend vorausgesetzte und als solche präsente Freundschaft. Also nicht die Bezeichnung einer sozialen Interaktion und deren Betonung, sondern als Vorhandensein der realen Beziehung im Bewusstsein der Rezipienten. Nicht immer wird die Beziehung in den Vordergrund gestellt. Die exklusive Zusammenarbeit von Fotograf und Künstler kann Beleg dieser sein. Damit wird der realen Freundschaft zugestanden eigenständig zu existieren und gleichzeitig betont deren Nichtnennung die Authentizität. In diesem Verständnis ist die soziale Interaktion zwischen Christo & Jeanne-Claude und deren Fotografen Wolfgang Volz zu begreifen, ebenso die fotografische Begleitung von Joseph Beuys durch Ute Klophaus. Während die reale Beziehung mit diesem Verständnis aufgewertet wird, verschwimmt die Grenze zwischen den Intentionen des Künstlers und der Rolle des Fotografen. Denn zunehmend spielt der *Topos der Freundschaft* zwischen Porträtfotografen und Künstlermodellen keine Rolle mehr. Unter keinen Umständen darf dabei immer von einer freundschaftlichen

<sup>1372</sup> Scheidegger 1999, S. 275. „Es war mit klar, was ich von Giacometti, der, von wenigen Freunden abgesehen, beim Malen niemanden im Atelier duldete, verlangte. Aber er willigte ein. [...] Später, bei Durchsicht des Materials, war er glücklich und zufrieden darüber, dass ich ihn zu diesem Opfer gezwungen hatte.“(Scheidegger 2000, S. 155)

<sup>1373</sup> Vgl. Tess Mann: „Jackson Pollock“ In: Ausst.-Kat. New Haven/London 2003, S. 82.

Beziehung ausgegangen werden – vielmehr sind dies kalkulierte Zusammenarbeiten und Aufträge. Die Vielzahl der benötigten Fotografien und Dokumentationen rechtfertigt eine exklusive Zusammenarbeit und auch die Auslastung des Fotografen durch einen erfolgreichen Künstler – diese Nähe durch die langjährige, häufige Zusammenarbeit bedarf keiner Abgrenzung des Fotografen zu Berufskollegen sondern ermöglicht ihm eine Stellung neben dem Künstler.

Während der Malerei eine definierte Zeit des Beisammenseins während der Porträtsitzung für das Freundesbildnis zugrunde liegt, ist zeitlich betrachtet lediglich der kleine Moment der Belichtungszeit Zeugnis der innewohnenden Freundschaft. In einer einzigen Porträtsitzung entstehen zahlreiche Aufnahmen – teilweise sogar unterschiedlichen Intentionen folgend: Der Fotograf mag mit einem Auftrag ins Atelier kommen und aus der Vielzahl der Aufnahmen später die passenden Momentaufnahmen aussuchen, sowohl für den Auftrag, als Teil eines von ihm größer angelegten Fotokonzepts oder vielleicht sogar als persönliche Abzüge für den Porträtierten. Hingegen darf die gezielte, ganzheitliche Zusammenstellung unterschiedlicher Fotografien zu einem Bildband dem Gedanken des *Freundesbildnisses* zugeordnet werden. Diese Gesamtschau nämlich ermöglicht es dem Fotografen verschiedene Facetten der Persönlichkeit, denen er über einen längeren Zeitraum hinweg gewahr werden konnte, zu einem persönlichen Gesamtporträt zusammen zu stellen und den Betrachter an seiner persönlichen Sichtweise teilhaben zu lassen.

## 6 DIE FREUNDSCHAFT ALS INDEX

### 6.1 Das Verhältnis von Freundesbildnis und Freundschafts-Topos

#### 6.1.1 Die Utopie einer Bildgeschichte

Das fotografische Künstlerporträt bewegt sich stets zwischen den gegensätzlichen Polen Authentizität und Inszenierung.

„Authentizität’ und ‚Inszenierung’ werden oft als gegensätzliche, sich ausschließende oder jedenfalls spannungsreiche Konzepte verwendet: was inszeniert ist, verliert an Authentizität; was authentisch ist, kommt ohne Inszenierung aus. Mit Inszenierung verbindet sich die Vorstellung eines absichtsvollen Handelns, das seine Effekte gegenüber einem Publikum ins Kalkül zieht. Das Authentische dagegen scheint aus sich selbst heraus zu bestehen – es ist, wie es ist. Genauer betrachtet mögen die Verhältnisse etwas verwickelter sein.“<sup>1374</sup>

Die Diskussion um die Freundschaft im Fotoporträt bewegt sich auf paradoxe Weise zwischen diesen Extremen. So wird beispielsweise das Einzelporträt zur Serie gesteigert, die im vielschichtigen und bewegten *Künstlerbild* endet. Der Fotograf versucht damit der abgebildeten Person gerecht zu werden und ein authentisches Abbild zu schaffen. Je stärker dieses Ziel scheinbar erreicht wird, desto unschärfer wird jedoch das *fotografische Freundesbildnis*. Dieser Bildtypus, der die intime Beziehung zwischen Fotograf und Modell zum Ausdruck bringt, scheint damit nicht mehr existent. Während die Vielfalt und Vielzahl der fotografischen Künstlerporträts jeden Künstler erlebbar macht, verliert das *Freundesbildnis* zunehmend an Raum und Rechtfertigung. Gleichwohl kann das *Freundesbildnis* aber nicht plötzlich im inszenierten Fotoporträt gesucht werden. Das Paradoxon bringt zum Ausdruck wie komplex, uneindeutig

---

<sup>1374</sup> Tanjev Schultz: „Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität“ In: Knieper/Müller 2003, S. 11.

oder gar widersprüchlich die Diskussion um das Attribut *Freundesbildnis* ist. Scheint man eine Ausdrucksform des Bildtypus gefunden zu haben, wird die Definition gleichzeitig wieder in Frage gestellt. Begründet ist diese Problematik im Zusammenspiel der einzelnen Faktoren innerhalb der Bildkategorie, denn neben formalen Merkmalen kommt ebenso der Kontext zum Tragen. Der Einfluss einzelner Kriterien wie den Belegen der sozialen Interaktion oder des Entstehungszusammenhangs ist aber weder festgeschrieben noch im Verhältnis der Faktoren bestimmbar.

Als die Porträtfotografie zu Beginn der Fotogeschichte aus der Tradition und Darstellungswelt der Malerei erwächst, lässt sich der Begriff aus der Romantik auf die Moderne übertragen. Unterstützend kommt hinzu, dass das *Freundschaftsbild* im 19. Jahrhundert auch in der Malerei eine Renaissance erfährt.<sup>1375</sup> Entsprechend ist das Aufspüren des *fotografischen Freundesbildnisses* nur logisch und für die Frühzeit der Fotografie auch von Erfolg gekrönt. Mit der Eigenständigkeit des Fotoporträts und dessen dienender Funktion für das *Künstlerbild* aber verliert das Attribut *Freundesbildnis* zunehmend an Bedeutung. Der Gehalt eines fotografischen Künstlerporträts als *Freundesbildnis* kann daher nicht allein an der formalen Gestalt des Porträts festgemacht werden – diese kann sogar in die Irre führen. „Die Porträts wurden mit einem Überschuss an Bedeutung befrachtet, der an der sichtbaren Gestalt nicht einlösbar ist, den die konkrete Porträtdarstellung selbst nicht zeigt.“<sup>1376</sup> Bereits im Vorbild des romantischen *Freundschaftsbildes* sind die formalen Kriterien nicht ausreichend für die Definition. Umso wichtiger ist das Hinzuziehen von anderen Quellen. Texten und Aussagen, die die soziale Interaktion zwischen Fotograf und Künstler belegen und diese Bildaussage unterstützen.

Der Bildtypus des *fotografischen Freundesbildnisses* kann dennoch in die verschiedenen Formen und in Abhängigkeit von unterschiedlichen Beweggründen gegliedert werden. Als individueller und aufgeladener Bildtypus ist das *Freundesbildnis* zunächst durch den Ausbruch aus den Normen der standardisierten Porträtfotografie zu erkennen. Denn das frühe Fotoporträt ist

---

<sup>1375</sup> Vgl. hierzu Kap. III.4.2.

<sup>1376</sup> Kanz 1993, S. 13.

gekennzeichnet von den immer selben Posen und Kulissen. „The long time exposures caused by the limited sensitivity of the photographic plates contributed to the lack of spontaneity in much early portraiture.“<sup>1377</sup> Eben diese Standardisierung aufzubrechen gelingt dem *Freundesbildnis* und als Steigerung daraus ergibt sich das *intime Freundesbildnis* als die eindeutigste und stärkste Ausprägung dieses visuellen Attributs. Anschließend verliert sich das *Freundesbildnis* in der grundsätzlich nach individuellen Bildlösungen strebenden Porträtfotografie. Am deutlichsten bringt noch die Serie die bildimmanente Freundschaftsbekundung zum Ausdruck, da das Begleiten eines Künstlers im Atelier oder auch in anderen Situationen den empathischen Umgang miteinander belegt und verbildlicht sowie solche Zusammenarbeiten von beiden Seiten nicht nur akzeptiert sondern auch gewünscht sein müssen. Unter den zahllosen situativen Künstlerporträts lassen sich dennoch Kriterien für das *Freundesbildnis* ausmachen. Aufgrund der inflationären Verwendung des *Topos der Freundschaft* im 20. Jahrhundert darf die Nennung der sozialen Interaktionen aber nicht mehr zweifelsfrei angenommen werden und so muss nicht mehr das *Freundesbildnis* definiert werden, sondern es muss nach den Stereotypen von Empathie, Vertrauensverhältnis und Freundschaft gefragt werden.

Eine lineare Bildgeschichte des *Freundesbildnisses* ist eine Utopie. Der Ausdruck von Empfindungen und Verbundenheiten lässt sich nicht lückenlos und zweifelsfrei erkennen. Wenngleich die Bildtypen hier nacheinander entwickelt wurden und viele chronologische Faktoren zugrunde liegen, besteht doch keine allgemeine Qualitätssteigerung zwischen den einzelnen Typen. Dies zeigt sich daran, dass im seriellen Porträt mit weniger Eindeutigkeit von einem *Freundesbildnis* gesprochen werden kann. „Manchmal kann ein einziges Foto für sich eine ganze Reportage ausmachen, wenn es in seiner Form voll und stark genug ist und genug in seinem Inhalt mitschwingt. Aber das ist selten gegeben.“<sup>1378</sup> Die hier erfolgte Linie des *Freundesbildnisses* kann deshalb nur als *Versuch eines Bildtypus* bezeichnet werden und es muss festgestellt werden, dass es nicht das eine formale *Freundesbildnis* im fotografischen Künstlerporträt gibt. Folgt man dieser These, so vermittelt ein *fotografisches*

---

<sup>1377</sup> Elaine A. King: „A Signature of a Culture“ In: Stein 1986, S. 7.

<sup>1378</sup> Henri Cartier-Bresson: „Der entscheidende Augenblick“ (1952) In: Kemp 1983, S. 78.

*Freundesbildnis* eine Idee der Freundschaft und wird dabei entscheidend getragen vom *Topos der Freundschaft*. Demnach ist das *Freundesbildnis* im fotografischen Künstlerporträt keine eindeutige, abgeschlossene und selbständige Bildgattung. Es ist lediglich eine Facette des fotografischen Künstlerporträts. So kann dies mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen, also *Freundesbildnis* und *Künstlerbild* zugleich sein.

### 6.1.2 Der Freundschafts-Topos als Nobilitierungsgeste

Auch der Freundschafts-Topos durchläuft eine Entwicklung. Immer stärker ist er von ökonomischen Zielen begleitet oder gar begründet. Schon Freund weißt in ihrer Dissertation auf den Umstand hin, dass Fotografen und deren Modelle freundschaftlich miteinander verbunden sind,<sup>1379</sup> ihre Beziehungen zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht durch kommerzielle Beweggründe gestört sind. Während das Freundschaftsverhältnisse im „Hochadel des Geistes“<sup>1380</sup> neben der freundschaftlichen Nähe von der „Konkurrenz im Geistigen“<sup>1381</sup> geprägt ist und sich dieser Aspekt sicher auch in den Freundschaften zwischen Bildenden Künstlern finden lässt, ist dieser Zwist im Miteinander von Fotografen und Bildenden Künstlern nicht festzustellen. Keineswegs spielt dabei aber eine wertende Differenzierung zwischen Fotografen und Bildenden Künstlern eine Rolle, denn die Vergleiche von Porträtkünstlern sind untereinander ebenfalls von Spannungen begleitet. Grund für diesen Unterschied ist vielmehr die wechselseitige Zusammenarbeit von Personen mit unterschiedlichen Aufgaben und Interessen, die keine direkte Konkurrenz auslösen, sondern die Daseinsberechtigung des Fotografen durch das Künstler-Modell gegeben ist und der Künstler und sein Werk von den fotografischen Ergebnissen profitieren. Meiner Einschätzung nach kann diese Beobachtung als Beleg für die Diskussion um neutrale Porträtsitzung, empathische Zusammenarbeit oder freundschaftliches Miteinander dienen. Die Zusammenarbeit zwischen ausführendem

---

<sup>1379</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 80.

<sup>1380</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 12.

<sup>1381</sup> Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm: „Vorwort der Herausgeber. Prekäre Freundschaften – Über geistige Nähe und Distanz“ In: Jung/Müller-Doohm 2011, S. 10.

Fotografen und abgebildetem Künstler ist notwendig und sinnvoll, hingegen ist es kaum möglich im Miteinander ein aus dem Fotoporträt resultierendes Alleinstellungsmerkmal aufzubauen. An diesem Punkt kommt der *Topos der Freundschaft* – als Steigerung des empathischen Vertrauensverhältnisses – zum Tragen und wird als Beurteilungskriterium für die fotografischen Künstlerporträts eingesetzt.

Wie die Künstlerfotografen des 19. Jahrhunderts, profitieren auch die Fotografen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von der Bedeutung der Abgebildeten.<sup>1382</sup> Mit dem gegenseitigen Nutzen einher geht jedoch die mittlerweile inflationäre Bezeichnung der *Freundschaft*. Diese scheinbar standardisierte Nennung der Beziehung zwischen Fotograf und Modell als feste Stereotype in der monografischen Betrachtung von Fotografen, macht das Erkennen von tatsächlichen Freundschaften und das Unterscheiden und Werten der Beziehungsnennungen äußerst schwierig und erlaubt – wie innerhalb dieser Untersuchung mehrfach deutlich wurde – keine eindeutigen und abschließenden Wertungen. Meist kann die konkrete Beziehung zwischen Fotograf und Künstler nur für fragmentarische Bereiche aus deren Leben und Werk nachgewiesen werden. Während die eine Freundschaft in schriftlichen Äußerungen deutlich zum Ausdruck kommt, sind andere Beziehungen sicher in der Rezeption und Quellenlage gar nicht oder nur ansatzweise erfasst. Gleichzeitig ist die Häufigkeit der Nennung auffällig. Wenn beispielsweise mehrere Fotografen im Fall von Picasso die Freundschaft beanspruchen – hinzu kommen dann noch Künstlerkollegen, Kuratoren und Kritiker – ist es kaum noch denkbar, dass es sich jeweils um intime, private Freundschaften handelt. Vielmehr muss die Freundschaft als Instrument verstanden werden und die Bezeichnung *Freundschaft* setzt die bewusste Zuhilfenahme zugunsten der eigenen Interessen voraus. Wenn die Freundschaft einem beidseitigen Nutzen dient oder von diesem begleitet wird, müsste strenggenommen von *Zweckfreundschaft* gesprochen werden.<sup>1383</sup> Vielleicht mag eine von Picasso selbst eingeführte Begrifflichkeit diesen Mangel an sprachlicher Fülle für die einzelnen Nuanzen der „Freundschaft“ sinnvoll ergänzen: Markus Müller beschreibt das Miteinander

---

<sup>1382</sup> Vgl. Klant 1995, S. 145.

<sup>1383</sup> Vgl. Hecht 2006, S. 40.

mit berühmten Fotografen in Anlehnung an Picassos symbiotische Zusammenarbeit mit Georges Braque in der gemeinsamen kubistischen Schaffensphase als „schöpferische Seilschaft“.<sup>1384</sup>

Wenn auch sich die Begrifflichkeit nicht verändert, ist das Verständnis von *Freundschaft* doch ein sich wandelndes. Noch im 18. und 19. Jahrhundert hatten viele Männer nur einen oder zwei Freunde, als wahre *Herzensbrüder*, *Spießgesellen* oder *Seelenfreunde*.<sup>1385</sup> „[I]hrem Herzensfreund verschweigen sie nichts und waren glücklich, wenigstens einen Menschen zu haben, von dem sie genau wußten, daß er selbst die intimsten Offenbarungen für sich behalten würde.“<sup>1386</sup> Heute aber hat jeder eine ganze *Sammlung von Freunden*. Viele brüsten sich sogar bewusst damit viele Freunde zu haben, wobei aber keine dieser Beziehungen dem *einzigsten wirklichen Freund* entspricht.<sup>1387</sup> Freundschaft wird sogar in der Pro7-Produktion *Mein bester Feind*<sup>1388</sup> unter Beweis gestellt. Trotz der Zweifelhaftigkeit eines solchen Freundschaftsbeweises – zumal in einer Live-Show, gemessen am Erfolg im Spiel – wird doch die antike Gegenüberstellung mit der Feindschaft aufgegriffen. Dies zeigt, wie stark dieses komplementäre Paar aus Freundschaft und Feindschaft in der Gesellschaft verankert ist. Ergebnis einer solchen Show ist dann die *beste Freundin der Welt* oder der *beste Freund der Welt* – öffentlich präsentiert und erprobt, also komplettes Gegenteil zum ursprünglichen Freundschaftsgedanken. Dieses Beispiel soll hier nicht näher analysiert werden. Aber es zeigt doch deutlich, wie mit Freundschaft umgegangen wird. Die Tendenz des Freundschaftsdiskurses, wie sie uns im Bezug auf das fotografische Künstlerporträt begegnet, wird damit überspitzt und plakativ zusammengefasst. Der Spieleinsatz der Freundschaft sichert Ruhm und Erfolg. Parallel zu realen Beziehungen zwischen zwei

---

<sup>1384</sup> Markus Müller: „Die ‚fruchtbaren Augen‘ des Edward Quinn oder die zwei Körper Pablo Picassos“ In: Ausst.-Kat. Köln 2018, S. 14. Die Original-Bezeichnung von Picasso lautet „Seilschaft im Gebirge“.

<sup>1385</sup> Vgl. Hermand 2006, S. 181.

<sup>1386</sup> Hermand 2006, S. 182.

<sup>1387</sup> Vgl. Hermand 2006, S. 185.

<sup>1388</sup> Ausstrahlung der ersten Folge am 06.12.2014 auf ProSieben. Insgesamt 6 Episoden in 3 Staffeln bis Anfang 2016. Die Kandidaten müssen verschiedene Mutproben und Aufgaben bestehen, der Preis für den Gewinner geht dabei an dessen besten Freund.

Personen wird dazu eine für die Öffentlichkeit bestimmte *Freundschaft* erschaffen, deren Definition, Legitimation und Funktionieren auf dem äußeren Schein aufgebaut ist.

Für den Bildenden Künstler – ebenso wie für andere Personen des öffentlichen Lebens – spielt die Inszenierung schon immer eine dominantere Rolle als für die Privatperson. Wie in dieser Arbeit verdeutlicht werden konnte, stellt die *Freundschaft* eine wichtige Stereotype in dieser Ausbildung und Hervorhebung dar. „Der Kulturbetrieb ‚ist‘ ein Kapitalmarkt des Renommees. An ihm wird deutlich, was es heißt, daß das Spiel um den Selbstwert zu einem Gesellschaftsspiel im eigentlichen Sinne des Wortes wird.“<sup>1389</sup> Das *Freundesbildnis* und stärker noch der *Topos der Freundschaft* sind dabei immer von Interessen gesteuerte Konstruktionen, die sich im Einzelnen meist nie vollständig nachvollziehen und überprüfen lassen. Grasskamp bringt auf den Punkt, „wie die Portraitfotografie ihren Mythos nur aufrecht erhalten kann, weil sie nie gezwungen wird, ihren Anspruch überprüfbar zu machen (und es auch nie tut, weder die Arbus noch die Strelow sagen, wie sie bei der Umsetzung von Menschen in Portraits bei der Charakterisierung erfolgreich zu sein glauben).“<sup>1390</sup> Diese Hoffnung und Überzeugung selbst bei unbekanntenen Personen hinter die Maske blicken zu können und in einer Momentaufnahme die Konklusion des Charakters einfangen zu können, mag den *Topos der Freundschaft* als Instrument zur authentischen Darstellung von Künstlerfreunden ausgelöst haben. Diese These lässt sich aber, wie die Analyse gezeigt hat, nicht belegen. Man kann vom Kontext auf das Bild schließen, nicht aber vom Bild auf den Kontext oder gar die Beziehung. Außerdem erfolgt die Definition eines *Freundesbildnisses* werkbezogen, die Freundschaft als solche aber ist personenbezogen. Ob man zwischen Erfurth und Dix nun von einer Freundschaft sprechen mag oder auch nicht – für beide Deutungen zur sozialen Interaktion lassen sich Fotobelege finden. Im situativen und seriellen Künstlerporträt ist dieser Spielraum aufgrund der sich verwaschenden Konturen des Freundesbildnisses sogar noch um ein Vielfaches größer.

---

<sup>1389</sup> Franck 1998, S. 138.

<sup>1390</sup> Grasskamp In: Kunstforum International 1982, S. 27.

## 6.2 Die Bedeutung der Freundschaft für das Künstlerporträt

### 6.2.1 Die Image-Bildung durch den Freundschafts-Topos

In der aktuellen Forschung noch kaum berücksichtigt sind die Fragestellung an die soziale Interaktion zwischen Fotografen und Künstlern und deren Aussagegehalt für die Entwicklung des Fotoporträts sowie für den sozialgeschichtlichen Kontext. Der aktuelle Erkenntnisstand legt die Annahme nahe, dass die Intentionen der wechselseitigen Zusammenarbeit im Laufe des 20. Jahrhunderts, besonders durch das wachsende Medieninteresse und Fotoaufkommen nach dem Zweiten Weltkrieg vielschichtiger werden und der Einsatz von Künstlerporträts bewusst und zielorientiert funktioniert, denn Inszenierung und Selbstdarstellung sind moderne Probleme: „Der große Wandel, der sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in der objektiven Rolle und dem subjektiven Selbstverständnis der Künstler vollzogen hat, ist bisher nur von der Literaturwissenschaft richtig gewürdigt worden.“<sup>1391</sup>

Schon früh ist sich beispielsweise Victor Hugo der Möglichkeiten des Mediums Fotografie bewusst und gezielt setzt er dieses zur Inszenierung seiner eigenen Person ein. Zur Steigerung seiner Popularität ist ihm jedes Mittel recht.<sup>1392</sup> So nutzt er die Faszination des Mediums „die räumliche Distanz aufzuheben und den Betrachter zum Teilhaber einer sich anderswo abspielenden Gegenwart und Wirklichkeit werden zu lassen.“<sup>1393</sup> Über die aufgeladene Symbolik seiner Inszenierungen hinaus, die in der Darstellung als *Père de la*

---

<sup>1391</sup> Ausst.-Kat. Braunschweig 1980, S. 7.

<sup>1392</sup> Vgl. Karin Schuller-Procopovici: „Die Phantasien mit der Kamera notieren. Victor Hugos Portraits und Inszenierungen“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 80.

<sup>1393</sup> Karin Schuller-Procopovici: „Die Phantasien mit der Kamera notieren. Victor Hugos Portraits und Inszenierungen“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 80.

*République* ins kollektive Gedächtnis eingegangen ist,<sup>1394</sup> haben die Fotoporträts „einen bestimmten Zweck zu erfüllen, nämlich die Erinnerung an den Exilierten bei seinen Freunden in Frankreich wachzuhalten“<sup>1395</sup>. Auch im Bezug auf André Malraux lässt sich feststellen, dass er explizit an seiner Darstellung und besonders an seinem *hypnotischen Blick* arbeitet.<sup>1396</sup> Eine wichtige frühe Selbstdarstellung findet sich bei Gustave Courbet. Courbet ist eines der prägnantesten Beispiele, wenn es um die Frage nach der Strategie des Bildenden Künstlers zum Einsatz von Porträts als Medium des eigenen Images geht.<sup>1397</sup> Diese spiegelt sich sowohl in seinen Werken als auch in den Fotoporträts, die er von sich anfertigen lässt.<sup>1398</sup> An Courbet wird weiter deutlich, wann das beabsichtigte Ziel als erfüllt angesehen werden kann: „Courbet had at last achieved celebrity and no longer needed the self-portrait as a way to promote himself: journalists and caricaturists had adopted the task for him.“<sup>1399</sup> Auch Richard Avedon versteht die Inszenierung als notwendigen und immanenten Teil des Fotoporträts: „A photographic portrait is a picture of someone who knows he’s being photographed, and what he does with this knowledge is as much a part of the photograph as what he’s wearing or how he looks.“<sup>1400</sup> Baudelaire ist ein wunderbares Beispiel für den Zwiespalt zwischen Vor- und Nachteilen der Fotografie. Er verfasst eine berühmte Schmähsschrift, welche

<sup>1394</sup> Vgl. Karin Schuller-Procopovici: „Die Phantasien mit der Kamera notieren. Victor Hugos Portraits und Inszenierungen“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 81. Hier ist keine konkrete Fotografie sondern das *Künstlerbild* des Schriftstellers gemeint.

<sup>1395</sup> Karin Schuller-Procopovici: „Die Phantasien mit der Kamera notieren. Victor Hugos Portraits und Inszenierungen“ In: Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996, S. 82.

<sup>1396</sup> Grasskamp 2014, S. 35.

<sup>1397</sup> Vgl. Peter J. Schneemann: „Auf der Suche nach dem wahren Künstler. Metaphern und Orte des Künstlerbildes“ In: Griener/Schneemann 1998, S. 13. Hierzu auch: Bättschmann 1997, S. 124-133; Stefan Borchardt: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*. Berlin 2007.

<sup>1398</sup> Kerstin Stremmel: „„Ich bin der stolzeste und selbstgefälligste Mensch in Frankreich“. Gustave Courbets Selbstinszenierungen“ In: Ausst.-Kat. Göttingen 2010, S. 29. Zwischen 1842 und 1850 dienen allein zwölf Selbstbildnisse dieser Künstlerinszenierung. (vgl. Petra ten-Doesschate-Chu: „„Portrait of the Artist as a Young Man’: Self-Invention and Promotion in the Early Self-Portraits of Gustave Courbet““ In: Griener/Schneemann 1998, S. 60)

<sup>1399</sup> Petra ten-Doesschate-Chu: „„Portrait of the Artist as a Young Man’: Self-Invention and Promotion in the Early Self-Portraits of Gustave Courbet““ In: Griener/Schneemann 1998, S. 74.

<sup>1400</sup> W.H.: „Richard Avedon“ In: Ausst.-Kat Michigan 1994, S. 15.

die Fotografie zum trivialen Abbild degradiert, und gleichzeitig lässt er sich von Nadar und Carjat selbst porträtieren und in Szene setzen.<sup>1401</sup> Er ist sich sowohl der Möglichkeiten als auch der Risiken des Mediums bewusst. Bei Carjats Bildnis von Charles Baudelaire handelt es sich um ein Porträt, „das den Dichter nicht nur populär machte, sondern uns seine Persönlichkeit in einer meisterhaften Aufnahme überlieferte“<sup>1402</sup>.

Ein *Künstlerbild* oder *Image* aber ist weder von vornherein vorhanden noch statisch – es muss erzeugt und genährt werden. *Image* bezeichnet die Ganzheit aus Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit einem Gegenstand oder einer Person verknüpft sind.<sup>1403</sup> Zur Herausbildung eines unverwechselbaren *Images* können auch „Wiedererkennungsrequisiten“<sup>1404</sup> eingesetzt werden, wie wir Joseph Beuys mit Anglerweste und Hut oder Andy Warhol mit wasserstoffblonder Perücke und Sonnenbrille kennen. Im Blick auf die wissenschaftlichen Publikationen seit 1985 zeigt sich deutlich, dass die Inszenierung ein allgegenwärtiger Faktor ist, sei es in Kunst, Wissenschaft, Politik, Populärkultur, Sport, Religion oder im Alltag.<sup>1405</sup>

„Selbstinszenierung‘ zur Bezeichnung eines ‚strategischen Imagebildung‘ von Künstlern führt zu Aporien – denn welcher Kunstwissenschaftler maßt sich ernsthaft an, wahres Selbst und Maske eines Künstlers zu unterscheiden? Verwendet man den Begriff allerdings bezogen auf konkrete Kunstwerke, um ein ersichtlich verkleidetes

---

<sup>1401</sup> Vgl. Philippe Dubois/Geneviève van Cauwenberge: „Von der Wirklichkeitstreue zum Index“ In: Dubois 1990, S. 32/33. Vgl. hierzu: Charles Baudelaire: „Der Salon von 1859. Briefe an den Direktor der ‚Revue Française‘“ In: Kemp/Pichois 1989, S. 127-212, bes. S. 137.

<sup>1402</sup> Erika Billeter: „Künstlerporträts aus der Sammlung François und Jacqueline Meyer“ In: Ausst.-Kat. Schwäbisch Hall 2003, S. 11.

<sup>1403</sup> Vgl. Andreas Köstler: „Das Portrait: Individuum und Image“ In: Köstler/Seidl 1998, S. 14. „Ein Image - sei es das von Madonna oder von Evita - ist keine festgeschriebene Größe, sondern ermöglicht verschiedene Lesearten. Demzufolge kann ein Image auch durch das Zitieren eines anderen Images verändert werden.“(Michaela Krützen: „Madonna ist Marilyn ist Marlene ist Evita ist Diana ist Mummy ist Cowgirl ist – Madonna“ In: Ullrich/Schirdewahn 2002, S. 91)

<sup>1404</sup> Diemut Schilling: „Möchtest du ein Star sein?“ In: Ullrich/Schirdewahn 2002, S. 235.

<sup>1405</sup> Vgl. Josef Früchtl/Jörg Zimmermann: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“ In: Früchtl/Zimmermann 2001, S. 9.

Posieren vor der Kamera oder Staffelei zu bezeichnen, und nicht mehr, so hat er seinen Nutzen.“<sup>1406</sup>

Publikationen wie von Erving Goffman<sup>1407</sup> zeigen, dass die Selbstinszenierung nicht allein ein Phänomen der Celebrity und Künstler ist – ein jeder strebt nach einer bewussten, positiven Selbstdarstellung, in Beruf oder gegenüber Fremden. „Die private Sphäre ist der Rückzugsraum hinter der Bühne. Draußen ist ständig Theater, drinnen darf man sich vom Auftritt erholen und auf das Auftreten vorbereiten.“<sup>1408</sup> Durch das Aufkommen der Fotografie, die Entwicklung der Medien hin zur Allgegenwart der Massenmedien und der ständigen Präsenz des Starkultes in der Gesellschaft, hat sich die Bühnenpräsenz des frühen Starkultes ausgeweitet und das öffentliche aber auch das private Leben aller Celebrity wird als Bühne verstanden. Entsprechend eng der Rückzugsort – der Raum für Privatheit und Intimität. Wenn auch der Bildende Künstler weniger stark in der Öffentlichkeit steht als Musiker, Schauspieler und Spitzensportlern, so besteht doch ein enormes Interesse an dessen Person und Leben.

Kein fotografisches Künstlerporträt kann völlig frei sein von den Gedanken der Inszenierung. Als Massenmedium der modernen Gesellschaft verliert die einzelne Fotografie aber immer stärker an Bedeutung. Es sind nicht mehr einzelne Bildikonen, die für eine Zeitgefühl oder eine Entwicklung stehen, sondern jeden Tag wird aufs Neue versucht eine Vielzahl von erinnerbaren Momentaufnahmen zu schaffen – ein unmögliches Bestreben. Ebenso stehen nicht mehr einzelne Fotoporträts für einen Künstler, einen Politiker oder eine andere berühmte Persönlichkeit, da diese von einer Vielzahl verschiedener Einzelmomente ersetzt wurden. „Unter den Millionen von Bildern, die täglich in der

---

<sup>1406</sup> Kampmann 2006, S. 64.

<sup>1407</sup> Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. Vorwort von Lord Ralf Dahrendorf. 8. Aufl. München 2010. Die Selbstinszenierung im Alltag tritt meist nicht als Inszenierung zu Tage: „Da finden wir auf der einen Seite den Darsteller, der vollständig von seinem eigenen Spiel gefangegenommen wird; er kann ehrlich davon überzeugt sein, daß der Eindruck von Realität, den er inszeniert, ‚wirkliche‘ Realität sei. Teilt sein Publikum diesen Glauben an sein Spiel – und das scheint der Normalfall zu sein –, so wird wenigstens für den Augenblick nur noch der Soziologe oder der sozial Desillusionierte irgendwelche Zweifel an der ‚Realität‘ des Dargestellten hegen.“(S. 19)

<sup>1408</sup> Franck 1998, S. 54.

Presse und in Büchern erscheinen, finden sich nur selten einige wenige, die mehr sind als eine zufällige Wiedergabe der Umwelt.<sup>1409</sup> Das fotografische Künstlerporträt ist an der künstlerischen Selbstdarstellung und der Ausbildung des *Künstlerbildes* beteiligt. Eine Steigerung von dessen Stellenwert kann aber zusätzlich erfolgen, wenn der Künstler sich mit dem Fotoporträt vollständig identifizieren kann und dies mit einer Wiederholung des Darstellungstyps im Selbstporträt unterstreicht. So beispielsweise findet sich im Fall von Max Beckmann, der 1928 von Hugo Erfurth porträtiert wird, derselbe strenge Gesichtsausdruck und ernste Charakter in vielen seiner Selbstporträts. „Verblüffend, wie stark das bekannte, 1944 entstandene Selbstbildnis der Fotografie gleicht, die Erfurth – wohl in den frühen dreißiger Jahren – aufnahm.“<sup>1410</sup>

Deutlich wird in dieser Arbeit jedoch, dass dem *Freundesbildnis* innerhalb des fotografischen Künstlerporträts nur eine untergeordnete und zufällige Beteiligung zukommt. Grundsätzlich widerspricht die gezielte Ausbildung des *Künstlerbildes* im Fotoporträt der Idee und Intention des *fotografischen Freundesbildnisses*. Auch da die Imagebildung zwischen Fotograf und Künstler wechselseitig angelegt ist.

„Das Umfeld des Künstlers mit Mäzenen, Auftraggebern, Galeristen, Händlern und Käufern, Freunden und Bekannten wirkt sich ebenfalls auf den Marktwert aus. Umgekehrt überträgt sich auf Förderer und Freunde das Image ‚ihres‘ Künstlers. Der Künstler erscheint eingebunden in ein Netz von Beziehungen, bei denen die Berühmtheit das einen auf jene des anderen abfärbt.“<sup>1411</sup>

Die Künstlerselbstdarstellung geht so weit, dass Fotografen das Erfüllen dieses Markts auf ihrer Homepage bewerben, so das Werben mit dem Slogan *Jeder Mensch hat das Recht auf eine positive Darstellung seiner Selbst*.<sup>1412</sup> Damit ist der Fotograf Ausführender und es verwundert nicht, dass keine *Freundesbildnisse* mehr gefunden werden. Der Fotograf wird damit zum Agenten des

---

<sup>1409</sup> Freund 1974, S. 230. Diese Aussage stammt bereits aus dem Jahr 1974 und wurde seitdem in ihrer Brisanz durch die digitale Bildwelt und das Internet um ein Vielfaches gesteigert.

<sup>1410</sup> Lohse 1977, S. 151. Abb. hierzu: Max Beckmann, *Selbstbildnis in Schwarz* (1944), Öl auf Leinwand, 95 x 60 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne. Abb. in: Schulz-Hoffmann 1991, S. 140, Abb. 66.

<sup>1411</sup> Gabriella Zinke: „Das Bild des Künstlers – Fotoporträts von Alberto Giacometti“ In: Ausst.-Kat. Chur 2011, S. 24.

<sup>1412</sup> Vgl. <http://www.axellauer.de/fotografisches-angebot/kuenstler-portrait/>, 17.09.2015.

Künstlers – mit gegenseitigem Nutzen. Das ausschleichende Ende dieser Betrachtung in den 1980er Jahren wurde nicht vorab als Einschränkung gewählt, sondern ergibt sich aus der Entwicklung des *fotografischen Freundesbildnisses* heraus, welches zwischen Auftragsfotografie und Machtbedingungen nicht mehr existent zu sein scheint.

## 6.2.2 Die Wirkkraft der Bilder und das kollektive Gedächtnis

Gleichzeitig bildet die Fotografie für das kollektive Gedächtnis in ihrer Masse und Vielfalt den wichtigsten Faktor. Das *Problem* des fotografischen Künstlerporträts liegt darin, dass der einzelne visuelle Reiz in der Masse untergeht. „Ebenso verflüchtigt sich das einzelne Foto in der Masse seiner Konkurrenten.“<sup>1413</sup> Dies geschieht zum einen durch das massenhafte Vorkommen und zum anderen durch die Vielzahl der verschiedenen fotografischen Künstlerporträts.<sup>1414</sup> Einzelnen Fotografen wird an verschiedenen Stellen zugesprochen, dass sie das kollektive Gedächtnis zu einzelnen Personen maßgeblich und nachhaltig bestimmen. So wird Man Ray diese Leistung im Hinblick auf mehrere Bildende Künstler zugesprochen. „Die Portraits, die uns Man Ray von Picasso, aber auch von Artaud, Cocteau, Duchamp und vielen anderen hinterlassen hat, vermögen die Erinnerung zu prägen: So wie er sie abgebildet hat, sind sie uns im Gedächtnis haften geblieben.“<sup>1415</sup>

Wenn sich auch nur schwer einzelne Bildikonen aus dem Bereich des fotografischen Künstlerporträts finden lassen, so hat es das *Künstlerbild* von wichtigen Vertretern geschafft ins kollektive Gedächtnis aufgenommen zu werden. Dies lässt sich meiner Meinung nach nicht nur am Wiedererkennungswert durch die breite Masse messen. Vielmehr zeigt die Erfüllung bestimmter Darstellungsmodi von einzelnen Künstlern durch mehrere Fotografen, dass eine bildliche Erwartungshaltung und Assoziation besteht. Der Fotograf strebt danach diese zu erfüllen, um mit seinen Fotografien Erfolg zu haben. Außerdem

---

<sup>1413</sup> Scheurer 1987, S. 148.

<sup>1414</sup> Vgl. Scheurer 1987, S. 148.

<sup>1415</sup> Alfred Pacquement: „Vorwort“ In: Chéroux 2011, S. 15.

fällt die Legitimation der Fotografie gegenüber dem Künstler leichter, da dieser sein gewünschtes Selbstbild wiedererkennt und daher meist mit dem Ergebnis zufrieden ist. „Die bildliche Vorstellungen unterteilen sich in Wahrnehmungsbilder – in diesem Fall die konkrete Fotografien – und Gedächtnisbilder, die inneren Bilder, die aus dem Gedächtnis abgerufen werden können.“<sup>1416</sup>

Die Ausstellung *Bilder im Kopf*<sup>1417</sup> definiert zehn Fotografien als Schlüsselbilder des kollektiven Gedächtnisses,<sup>1418</sup> dabei handelt es sich um historische Ereignisse und bekannte Schauspieler – bezeichnenderweise ist kein Künstlerporträt enthalten. Entsprechend schwierig ist aber die Frage, welche Porträts Eingang gefunden haben in das kollektive Gedächtnis. Tatsächlich gibt es einige Beispiele aus der Werbung, die mit eben dieser Form der Wahrnehmung und des Wiedererkennens spielen. Sowohl Apple als auch Rolex spielen mit den im kollektiven Gedächtnis eingegangenen Bildern von Persönlichkeiten. In der Kampagne *Think Different*<sup>1419</sup>, die Apple 1997 lanciert, ist Pablo Picasso neben Albert Einstein, Mahatma Gandhi und vielen anderen eine der Bildlegenden, deren Physiognomie als Bild und Person des kollektiven Gedächtnisses vorausgesetzt werden. 2013 wendet Rolex dasselbe visuelle Konzept<sup>1420</sup> an und präsentiert die Uhr als *Zeitzeugin* von inspirierenden Persönlichkeiten und

---

<sup>1416</sup> Zinke 2006, S. 8. Zitiert nach: „Bildsprache der Werbung“ von Miriam Bleuler und Roland Schaad im medienspsychologisches Seminar „Visualisierung des Nicht-Sichtbaren“, Prof. R. Groner und Lic. Phil. Ch. Weber, WS 2000/01, Universität Bern.

<sup>1417</sup> NRW Forum Düsseldorf, 2007. Die Beschreibungen der ausgewählten Fotografien werden dem Besucher in der Ausstellung über Kopfhörer beschrieben und sind als DVD publiziert. Vgl. hierzu auch: *Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte*, Ausst.-Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Köln/u.a. Köln 2009.

<sup>1418</sup> Laut Jens Jäger sind folgende Fotografien Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses: Albert Einstein, wie er die Zunge herausstreckt, Flaggehissung der US-Marines auf Iwo Jima 1945, Junge aus Warschauer Ghetto 1944. (vgl. Jäger 2000, S. 161)

<sup>1419</sup> Apple, Werbekampagne „Think Different“ (1997–2002). Die Kampagne beinhaltet einen bekanntgewordenen Werbespot und diverse Veröffentlichungen in den Printmedien und der Fernsehwerbung; konkret wird hier Bezug genommen auf eine Plakatserie, die neben Pablo Picasso auch Albert Einstein, Bob Dylan, Martin Luther King, Miles Davis, John Lennon, Thomas Edison, Muhammed Ali, Maria Callas, Mahatma Gandhi, Alfred Hitchcock, Martha Graham, Frank Lloyd Wright und andere zeigt.

<sup>1420</sup> Rolex, Werbekampagne „Sie zählt nicht nur die Zeit. Sie erzählt Zeitgeschichte“ (2013). Abb. in: *Art. Das Kunstmagazin*, 12/2013, Rückseite.

Ikonen, die Zeitgeschichte geschrieben haben. Ein weiteres Beispiel ist die Ausstellungsreihe *Der Kult des Künstlers*<sup>1421</sup>, die bewusst mit Zitaten und auch Fotoporträts der Künstler wirbt.<sup>1422</sup> Wie die Tendenz zeigt, werden Ausstellungsplakate und Katalogtitel insgesamt nicht mehr mit einem fotografierten Werk des jeweiligen Künstlers sondern mit einem Künstlerporträt, meist einem Fotoporträt, bebildert.

### 6.2.3 Das Künstlerbild als Indikator für die Gesellschaft

Der Aspekt der Authentizität soll nochmals aufgegriffen werden. „Things, people were found to attain their maximum authenticity when they were present without presenting themselves.“<sup>1423</sup> Beim Künstler sind die Privatperson und der Künstler aber so eng verbunden, dass unmöglich verbindliche Aussagen über den Grad der Inszenierung und im Umkehrschluss über die Authentizität getroffen werden können. Was wohl aber wahrgenommen wird, ist das resultierende *Künstlerbild*. Niemeyer begreift dieses als modernes Selbstporträt.<sup>1424</sup> Tatsächlich aber sind die, die im Licht der Öffentlichkeit stehen längst *perfekte Rollenspieler*.<sup>1425</sup> „Die neuen Stars sind um ein ‚Image‘ bemüht, für das es kein Drehbuch mehr gibt. In dem atemlosen Kampf um Aufmerksamkeit brauchen sie Berater, die ihr ‚Image‘ kontrollieren.“<sup>1426</sup> Personen der Öffentlichkeit legen sich deshalb Imageberater zu. Nicht selten können dies mittlerweile auch Fotografen sein, so im Fall von Jonathan Meese und Jan Bauer.

<sup>1421</sup> Diese Ausstellungsreihe mit zehn Ausstellungen wird von Peter-Klaus Schuster zu dessen Weggang von der Nationalgalerie Berlin initiiert. Zur Intention, Konzeptentwicklung und der inhaltlichen Entwicklung des Künstler-Kultes: Peter-Klaus Schuster: „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2008a, S. ix-xxiv.

<sup>1422</sup> Vgl. Zusammenschau der einzelnen Ausstellungsplakate der von *cyan* gestalteten Plakatkampagne *Kult des Künstlers*: Peter-Klaus Schuster: „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“ In: Ausst.-Kat. Berlin 2008a, S. xiv-xv.

<sup>1423</sup> Avedon 1976, o.S. [11]

<sup>1424</sup> Thomas Niemeyer: „Fotografische Bühnen. Das Selbst als Aneignung“ In: Ausst.-Kat. Bielefeld 2011a, S. 101.

<sup>1425</sup> Vgl. Klaus Honnef: „Portraits“ In: Dannenmann 2012, S. 8.

<sup>1426</sup> Belting 2013, S. 226.

Auch im Fall von Jan Bauer ist der *Topos der Freundschaft* existent, wird aber anders eingesetzt:

„Zu dem Künstler Jonathan Meese besteht seit Jahren ein freundschaftliches Verhältnis, das gleichsam der photographischen Fixierung seines temporären Werkes dient. Während dieser begleitenden Arbeit entstehen immer wieder Aufnahmen, die sich einer Zuordnung zur apodiktischen Dokumentation entziehen. Vielmehr handelt es sich dabei um Propaganda für die Kunst mit Hilfe der Photographie.“<sup>1427</sup>

Der *Topos* scheint dabei zu einer irrelevanten Floskel verkommen. Während durch die enge Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Künstler sicher ein freundschaftliches Verhältnis besteht, sind die Fotografien keine Dokumentation mehr, sondern sind das primäre Medium einer Propaganda für die *Diktatur der Kunst*.<sup>1428</sup> Als *Meeses Leibfotograf* ist Bauer bestrebt Meese und sein Image zu verbreiten, wozu unzählige Varianten der Inszenierung entstehen.<sup>1429</sup> Der Fotograf strebt nicht mehr nach einer eigenständigen Wahrnehmung, sondern gibt seine Eigenständigkeit zugunsten des Künstlers auf. „Der Fotograf Jan Bauer will mit dem Künstler Jonathan Meese zu einer medialen Marke verschmelzen.“<sup>1430</sup>

Ein weiteres zielgerichtetes Miteinander von Fotograf und Künstler findet sich bei Christopher Makos. Dieser „traf Andy Warhol erstmals 1971 im New Yorker Whitney Museum. Seitdem waren sie unzertrennliche Freunde; 14 Jahre lang begleitete Makos Andy Warhol auf Reisen, Ausstellungseröffnungen und Parties. Seine Warhol-Fotografien [...] unterstützen den vom Künstler so begehrten Medienhype.“<sup>1431</sup> „Unbefangen, voyeuristisch und in leichthändig geschossenen Schwarz-weiß-Bildern näherte er sich Warhol.“<sup>1432</sup> Wie in manch anderen Fällen verliert der *Topos* an Relevanz, wenn Künstler und Fotografen bewusst und exklusiv zusammenarbeiten. Der Fotograf tritt in der Wahrnehmung dabei hinter dem Künstler zurück und unterstützt diesen. In diesem Verständnis ist die Bezeichnung von Christopher Makos als der *Hoffotograf* von

---

<sup>1427</sup> <http://www.photowerke.de/pw04/online/werkgruppen.htm>, 18.04.2015.

<sup>1428</sup> Vgl. Ullrich In: Wespennest 2008, S. 76.

<sup>1429</sup> Vgl. Ullrich In: Art 2012, S. 54.

<sup>1430</sup> Ullrich In: Art 2012, S. 55.

<sup>1431</sup> Michael Kröger: „Ich bin viele. Körper in Aktion“ In: Ausst.-Kat. Herford 2011, S. 42.

<sup>1432</sup> Czöppan In: Kunstforum International 1990, S. 348.

Andy Warhol zutreffen.<sup>1433</sup> „Die Fotografen sind an die Seite der Biografen getreten, doch ist das fotografische Bild vom Künstler von weit grösserer Reich- und damit Tragweite als das literarische.“<sup>1434</sup> „[Die Fotografie] befriedigt gleichermaßen den Voyeurismus der Betrachter wie den Exhibitionismus der Aufgenommenen.“<sup>1435</sup> Das höchste Ziel des Porträtfotografen scheint entsprechend zu sein, dass sich die Porträtierten „im wahrsten Sinn des Wortes ‚gut getroffen‘ fühlen, dass sie das Gefühl haben, das Ergebnis dieses Augenblicks der Aufnahme stehe für ihren charakterlichen Kern“<sup>1436</sup>. Das fotografische Künstlerporträt muss als Teil der zeitgenössischen Medienwerkzeuge aufgefasst werden. Daher treffen einige Überlegungen von Hans Belting zum Gesicht und der Maske auch auf das fotografische Künstlerporträt zu – als im kollektiven Gedächtnis verhaftete Maske, welche das eigentliche Gesicht unwiderruflich überlagert:

„Man kann davon sprechen, dass Mediengesichter in der Öffentlichkeit das natürliche Gesicht verdrängt haben, das bereits für die Aufzeichnung durch die Kamera und die Übertragung auf dem Bildschirm als Maske eingeübt wird. Die Medien bedienen das Publikum mit Gesichtsklischees, die der Stellvertretung einer Person in der Öffentlichkeit dienen.“<sup>1437</sup>

---

<sup>1433</sup> Vgl. Antje von Graevenitz: „Warhols Tausch der Identität“ In: Groblewski/Bätschmann 1993, S. 85.

<sup>1434</sup> Zinke 2006, S. 36.

<sup>1435</sup> Jan Thorn-Prikker In: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1989, S. 6.

<sup>1436</sup> Werner Lippert: „Lieblingsorte“ In: Dannenmann 2012, S. 6.

<sup>1437</sup> Belting 2013, S. 214.



## 7 AUSBLICK

Mit der Häufigkeit des Freundschafts-Topos zwischen Porträtfotografen und Künstlermodellen hat sich diese Arbeit einer Thematik angenommen, die neben der sprachlichen Konstruktion auch die bildliche Ebene der Freundschaft beleuchtet. Das Herausbilden des *fotografischen Freundesbildnisses* als feste bildgeschichtliche Größe ist nicht möglich, dennoch wird deutlich, dass dieses Attribut für das Fotoporträt von Bildenden Künstlern in sich mehrfach wandelnder Gestalt einen nicht zu unterschätzenden Faktor darstellt. Im Sinne der Undefinierbarkeit der Freundschaft und der Diskussion um diese widersetzt sich auch das *Freundesbildnis* einer eindeutigen und lückenlosen Definition. Während das *Freundschaftsbild* als Bildkategorie Tradition besitzt, stellt das *Freundesbildnis* lediglich eine Unterkategorie dar – in der Fotografie wird die Widmung an den porträtierten Freund durch die Vervielfältigung des Negativs und die Verbreitung der Abzüge ad absurdum geführt. Das *fotografische Freundesbildnis* kann die Beziehung zwischen ausführenden Porträtfotografen und abgebildeten Bildenden Künstlern entsprechend nicht belegen oder veranschaulichen sondern ist lediglich als Sinnbild dieser Freundschaft zu begreifen.

So manche Abgrenzung in dieser Arbeit wurde nicht deutlich genug gezogen, da das Bestreben stets auf die Entwicklung und Veränderung im fotohistorischen Kontext der Porträtbeziehung zwischen Fotografen und Künstlern ausgerichtet war. Wäre beispielsweise die Bildkategorie des fotografischen Freundschaftsbildes als Untersuchungsgegenstand gewählt worden, wäre das zu betrachtende Sujet deutlicher zu benennen und hätte einen konkret untersuchten Bildtypus aus der Malerei auf die Fotografie übertragen. Im Vergleich zu dieser Arbeit würde sich damit der Blickwinkel ändern. Im Vordergrund der Doppelporträts würden die sichtbaren Fotografen-Künstler-Beziehung oder auch Künstler-Künstler-Beziehungen stehen und der ausführende Fotograf würde in dieser Dreiecksbeziehung hinter den beiden anderen zurücktreten oder gar vollständig aus der Wahrnehmung verschwinden. Nicht selten bleiben diese Fotografien ohne Nennung der fotografierenden Person – das Augenmerk auf die im Porträt sichtbare Beziehung wird damit unterstrichen. Eine

umfangreiche Analyse des *fotografischen Freundschaftsbildes* würde sicher einen spannenden Beitrag für die weitere Verknüpfung der Freundschafts-Diskussion sowie des fotografischen Künstlerporträts darstellen.

Gerade aber die hier untersuchte wechselseitige Interaktion zwischen Fotografen und Modellen – in ihren Rollen sowohl Kollegen als auch Konkurrenten – bietet eine vielschichtige Fragestellung, welche bisher nur in monografischen Betrachtungen Eingang gefunden hat und hier erstmals im bild- und rezeptionsgeschichtlichen Überblick gezeigt wird. In der Diskussion um das Fotoporträt nimmt das Bild als Abbild der äußeren Erscheinung und gleichzeitig als Offenlegung des Charakters einen wichtigen Stellenwert ein. Auch in der Fotografie existiert dieser Anspruch, ist gleichzeitig aber von den Einsatzmöglichkeiten für die bewusste Öffentlichkeit und die vervielfältigende Funktion geprägt. Wie das Porträt nie völlig frei sein kann von einer inszenierten Wiedergabe des Dargestellten, so ist auch der Topos der Freundschaft ein äußeres Charakteristikum. Als fester Begriff kann dieser im Vergleich mit der individuellen fotografischen Herangehensweise nur eine abstrakte Konstruktion sein. Mit der Begrifflichkeit werden unterschiedliche Beziehungsformen nach außen verallgemeinert. Die notwendige Unterscheidung kann damit nicht abgebildet werden und nicht immer scheint der hier gewählte kritische Blick auf die Beziehungen angebracht. Schließlich kann kein objektives Urteil über eine subjektive Beziehung zwischen zwei Menschen gegeben werden. Und oft stimmt das scheinbare Bild dieser Freundschaften vermutlich nicht mit den realen Beziehungen überein. In der äußerlichen Verallgemeinerung aber kommt der Freundschaft der Stellenwert eines Topos zu. Mit seiner positiven Konnotation ist er hierfür bestens geeignet und stellt in der Fotografenrezeption als Steigerung der bei Fotoporträts häufig genannten nötigen empathischen Verbindung und dem Vertrauensverhältnis einen festen Faktor dar. Insgesamt ist die soziale Interaktion in der Rezeption ein wichtiges Medium, das nicht nur reale Beziehungen abbildet, sondern auch geistige Nähe zum Ausdruck bringt oder Differenzen offenlegt. Die Masse der Fotoporträts und die Vertiefung in einzelne Aspekte und Akteure hat in anderen Bereichen Fehlstellen und Lücken begünstigt – die Idee einer solch komplexen und abstrakten Fragestellung über einen Zeitabschnitt von rund 170 Jahren nachzugehen ist im Nachhinein

sehr ambitioniert und leider in seinem vermeintlich ganzheitlichen und objektiven Anspruch nicht möglich.

Von besonderem Interesse für meine Fragestellung ist die Entwicklung und Veränderung des Freundschafts-Topos in seinem Einsatz und in dem ihm zukommenden Stellenwert. Denn die Veränderungen gehen einher mit dem sich wandelnden Künstlerselbstverständnis wie der daraus resultierenden Rezeption. Läuft die Entwicklung des *fotografischen Freundesbildes* parallel zur Weiterentwicklung des fotografischen Künstlerporträts? Es finden sich durchaus Parallelen: Beide zeugen von der Veränderung der Fotografie zu einem eigenständigen Medium, welches zunehmend eigenständig und zweckbestimmt ist und damit an formalen Kriterien verliert. Die Fotografie ist ein Spiegel des sozialgeschichtlichen Wandels in welchem sich die neue Bildgattung zu einem Massenmedium entwickelt. Damit wird das Porträt einer immer größeren Öffentlichkeit zugänglich und der private Austausch und die intime Dimension der Fotografie verschwinden im Bereich der Künstlerporträts zugunsten einer öffentlichen Ausdrucksform und sind – wenn überhaupt – vermutlich nur noch im fotografischen Schnappschuss eines Jedermanns zu finden.

Tatsächlich scheint der eng mit der intimen und vertrauensvollen Beziehung verknüpfte Begriff der Freundschaft durch seinen inflationären Gebrauch und die andersgeartete Auffassung in den neuen Medien an Bedeutung zu verlieren. Diese Kluft ist nicht unbekannt – seit jeher existieren unterschiedliche Auffassungen von Freundschaft parallel zueinander. Dennoch scheint eine wesentliche Veränderung stattzufinden, die sich sowohl in der Auseinandersetzung mit der sozialen Interaktion zwischen Fotograf und Künstler als auch in der Übertragung auf unsere allgemeine gesellschaftliche Tendenz zeigt: Der Begriff der Freundschaft wird zur Konstruktion und leeren Hülle, obwohl er zuvor die Utopie der vollkommenen Freundschaft beherbergt hat. Die reale Beziehung, die vielleicht sogar nur unbewusst und in jedem Fall undefiniert existiert, kann hingegen ein Anker sein oder an mehreren Stellen Orte zum Festhalten bieten, je nach Bedürfnis und Problem. Diese mittlere Freundschaft ist wahrhaftiger

als das konstruierte Ideal.<sup>1438</sup> In diesem Sinn soll die dem Topos der Freundschaft zugewiesene Bedeutung innerhalb der Fotografen-Künstler-Beziehung relativiert werden – die unterschiedlich gearteten Beziehungen haben in ihrem Nebeneinander ihre Daseinsberechtigung und können keiner linearen Wertung unterzogen werden. Die Untersuchung der Freundschaft als Faktor in der Fotografen-Künstler-Beziehung ist aufschlussreich, gleichzeitig aber stellt sie im Grunde Unvergleichbares nebeneinander. Dabei läuft man durch die Abstraktion Gefahr die Relevanz jeder einzelnen noch so unterschiedlich gearteten Beziehungen zu vergessen. Die hier gezogenen Schlüsse sollen und dürfen nie als Urteil über die aus vielen Einzelmomenten zwischen zwei Personen zusammengesetzte Beziehung begriffen werden.

Die Zusammenarbeit zwischen Fotograf und Künstler steht aufgrund der äußeren Abhängigkeiten und Anforderungen im Vordergrund und der Selbstzweck des Freundesbildnisses muss dahinter zurücktreten. Franck schildert in *Ökonomie der Aufmerksamkeit* die Bedeutung von Bekanntheit als Reichtum an Aufmerksamkeit.<sup>1439</sup> Diese Beachtung ist nötig für den künstlerischen Erfolg und die Ausbildung eines öffentlichen Images. So wundert er nicht, dass die Konstruktion der *intensivsten Freundschaft* bei Picasso zu finden ist. Als Künstler eine Ausnahmeerscheinung – da passt es ins Bild, dass auch seine Freundschaft besonders ist. In der Zusammenschau seiner Fotografen scheint sogar die Freundschaft mit vielen möglich. Auf der anderen Seite verwundert es entsprechend nicht, dass sich die eindrucklichsten *fotografischen Freundesbildnisse* mit Man Rays Porträts in Umfeld der Surrealisten finden lassen. Die experimentelle Einstellung und der spielerische Umgang miteinander ermöglicht hier fotografische Ergebnisse, die in erster Linie keine Konstruktion sind oder bestimmten Verwendungszwecken folgen, sondern Ausdruck des jeweiligen Miteinanders, des Vertrauens und der Freundschaft sind.

„Die unstatthafte Verwendung oder sogar der Missbrauch des Begriffs der Freundschaft, wie er in Kleists Lustspiel ganz beiläufig Erwähnung findet, hat in unseren Tagen fast schon inflationäre Züge. Kaum eine andere Bezeichnung für interpersonale,

---

<sup>1438</sup> Eine empirische Studie belegt die Faustregel von durchschnittlich 50 losen, 15 guten, fünf engen und ein bis zwei besten Freunden. (vgl. Henry James: „Die Freunde der Freunde“ In: Ausst.-Kat. Dresden 2015, S. 10)

<sup>1439</sup> Vgl. Franck 1998, S. 114.

soziale Beziehungen ist heutzutage einem größeren Missbrauch ausgesetzt wie die des ‚Freundes‘ bzw. der ‚Freundin‘ oder der ‚Freundschaft‘ überhaupt. Es handelt sich bei dieser Diagnose nicht um ein stereotypes kulturpessimistisches Klischee, sondern um ein allgemein zu beobachtendes Phänomen, nicht zuletzt unseres medialen Zeitalters.“<sup>1440</sup>

Wenn auch der Ursprung dieses *Missbrauchs* durch die Vielgestalt des Begriffs bereits in der Antike liegt,<sup>1441</sup> erleben wir in unserer Zeit eine vollständige Negation des Freundschafts-Ideals. „Freundschaften verwirklichen sich in den neuen Medien als die Beziehung eines Einzelnen zu singulären und wechselnden Vielen.“<sup>1442</sup> Auch Münchberg und Reidenbach weisen auf die Anonymität der digitalen Kommunikationsformen hin, in welcher die paradoxe Gleichzeitigkeit von dichter sozialer Vernetzung und Einsamkeit besteht.<sup>1443</sup> Damit kann die Fragestellung dieser Arbeit durchaus im Zeitgeist des mittlerweile in allen Bereichen inflationär verwendeten Begriffs Freundschaft gesehen werden und die Betrachtung der Fotografen-Künstler-Beziehung kann als Vorbild für die sich in der Gesellschaft allgemein abzeichnende Entwicklung von sozialer Interaktion gelesen werden.

Vermutlich hätte mein Fokus stärker auf der Untersuchung der Fotografen-Porträts der Fotografen liegen sollen. Wie die Surrealisten sich gegenseitig als direkte Künstler-Kollegen porträtiert haben, ist die Interaktion zwischen zwei Fotografen eindeutig vergleichbar mit der Interaktion der Bildenden Künstler, aus deren Schaffen die eingangs beleuchteten Freundesbildnisse und Freundschaftsbilder hervorgegangen sind. Diese Unschärfe und Verschiebung meines Sujets aufgrund der Ausgangsfrage nach der Interaktion zwischen ausführenden Fotografen und abgebildeten Bildenden Künstlern ist mir erst mit dem nötigen Abstand ersichtlich geworden. Abschließend soll deshalb das fotografische Werk von Arnold Crane zur Sprache kommen. Crane ist *der Fotograf der Fotografen*, der nach und durch sein Zusammentreffen mit Edward Steichen zahlreiche Fotografen porträtiert und diese gesammelt in einem Bildband

<sup>1440</sup> Dietmar H. Heidemann: „Die Idee der Freundschaft“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 43.

<sup>1441</sup> Vgl. Dietmar H. Heidemann: „Die Idee der Freundschaft“ In: Münchberg/Reidenbach 2012, S. 44.

<sup>1442</sup> Münchberg/Reidenbach 2012, S. 9.

<sup>1443</sup> Vgl. Münchberg/Reidenbach 2012, S. 9.

publiziert.<sup>1444</sup> Die Zusammenstellungen in seinem Bildband *On the Other Side of the Camera*<sup>1445</sup> zeigt „persönliche Betrachtungen der gemeinsam mit dem Porträtierten [...] verbrachten Zeit“<sup>1446</sup>. Wie viele andere Fotografen auch, vertraut er auf die Momentaufnahme, möchte dokumentieren nicht inszenieren.<sup>1447</sup> „Manche sagen, ich hätte es geschafft, die Essenz der Personen einzufangen. Wenn überhaupt, habe ich die Essenz des Moments festgehalten, indem ich versuchte, für die jeweiligen Hundertstelsekunden die zu fotografierende Person zu sein.“<sup>1448</sup> Sofern es sich um einmalige Treffen mit der Absicht die gewünschten Porträts aufzunehmen handelt, bleibt der Text recht knapp, ist meist auf das Werk des porträtierten Fotografen konzentriert oder berichtet vom Zusammensein und den Fotoorten. Bestehen jedoch Berührungspunkte und Treffen über einen längeren Zeitraum hinweg, wird fast immer von Freundschaft gesprochen, allen voran bei Man Ray: „In den langen Jahren unserer Freundschaft habe ich viele Fotos von Man Ray gemacht.“<sup>1449</sup> Das Porträt<sup>1450</sup> mit dem Finger in der Nase wurde zum persönlichen Lieblingsbild von Man Ray und er wünschte es sich auf dem Frontispiz seines nächsten Katalogs.<sup>1451</sup> Auch André Kertész nennt Crane „meinen Freund“<sup>1452</sup>. Weiter zählt

---

<sup>1444</sup> Der Auslöser ist das Zusammentreffen mit Edward Steichen, den er bei dessen Ausstellungseröffnung fotografiert. Die Idee für einen Bildband stammt von Peter Bunnell, der Crane zu einem solchen Projekt ermutigt, nachdem er dessen Fotografien von Edward Steichen und Man Ray gesehen hat. (Vgl. Crane 1995, S. 129) An diesem Porträtprojekt arbeitet Crane von 1967 bis zur Publikation 1995.

<sup>1445</sup> Arnold Crane: *On the Other Side of the Camera*. Köln 1995.

<sup>1446</sup> Crane 1995, Umschlaginnenseite.

<sup>1447</sup> Vgl. Mareike Nieberding: „Ich wollte dem Moment ein Denkmal setzen“. Der Fotograf Arnold Crane“ In: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-07/arnold-crane-interview>, 02.03.2021.

<sup>1448</sup> Mareike Nieberding: „Ich wollte dem Moment ein Denkmal setzen“. Der Fotograf Arnold Crane“ In: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-07/arnold-crane-interview>, 02.03.2021.

<sup>1449</sup> Crane 1995, S. 14.

<sup>1450</sup> Arnold Crane, *Man Ray's favorite portrait of himself – which he wanted for the cover of the catalogue of his next big show* (1974). Abb. in: Crane 1995, S. 28.

<sup>1451</sup> Vgl. Crane 1995, S. 14. Dazu ist es offensichtlich nicht mehr gekommen, wohl aber verwendet Crane selbst es für seinen Bildband, vielleicht um der Intention von Man Ray an anderer Stelle gerecht zu werden.

<sup>1452</sup> Crane 1995, S. 52.

er zu den engsten Freunden von Garry Winogrand,<sup>1453</sup> ist ein Freund von Ansel Adams.<sup>1454</sup> Seine Freundschaft mit Arthur Siegel „war wunderbar“<sup>1455</sup>, auch Robert Doisneau nennt er in seinem Bildband „meinen Freund“<sup>1456</sup>. Über das Zusammentreffen mit W. Eugene Smith schreibe er: „Diese erste Begegnung war der Anfang einer eigenartigen Freundschaft, die einige Jahre dauern sollte.“<sup>1457</sup> Den „engsten Kontakt“ mit Walker Evans lässt sich für ihn durch die Tatsache belegen, dass er ihn beim Ankleiden und Rasieren fotografieren durfte.<sup>1458</sup> Im Fall von Imogen Cunningham benennt Crane die gemischten Gefühle, aber gerade diese machen für ihn offenbar den Reiz aus.<sup>1459</sup> Besonders gehaltvoll ist das Verhältnis zu Brassai: „Als ich mit meiner Kamera näher und näher an Brassais Gesicht herankam, verstand er sofort, was ich wollte, und ‚gefror‘ – so daß ich die intimen Aufnahmen machen konnte, die ich mir gewünscht hatte.“<sup>1460</sup> Also trägt das Modell hier zu einem wesentlichen Teil zum Entstehen eines ausdrucksstarken Porträts bei.<sup>1461</sup> Diese eindringliche Nahaufnahme wird im Nachruf auf Man Ray verwendet und kann entsprechend meiner Kategorisierung als *Freundesbildnis* betrachtet werden,<sup>1462</sup> obwohl

---

<sup>1453</sup> Vgl. Crane 1995, S. 245.

<sup>1454</sup> Vgl. Crane 1995, S. 35. Die Freundschaft wird in Relation zu einer anderen ersichtlich, denn sie besuchten gemeinsam „einen anderen Freund von Ansel“.

<sup>1455</sup> Crane 1995, S. 185.

<sup>1456</sup> Crane 1995, S. 113.

<sup>1457</sup> Crane 1995, S. 134.

<sup>1458</sup> Vgl. Crane 1995, S. 74.

<sup>1459</sup> „Ich glaube, daß sie mich auf den ersten Blick nicht ausstehen konnte. Aber offensichtlich mochte sie Martha, denn das sagte sie mir ungefähr ein dutzendmal; mich aber kritisierte sie unentwegt. Es muß mir schließlich doch gelungen sein, ihr ein klein wenig Sympathie abzurufen. Als wir über Fotografie zu reden begannen, wurde sie jedenfalls wesentlich umgänglicher.“(Crane 1995, S. 46) Gerade diese widersprüchlichen Gefühle machen offenbar den Reiz für Crane aus: „Ich finde es schade, daß ich nicht mehr Zeit mit Imogen verbringen konnte, denn sie war für eine echte Herausforderung für mich. Ihre ganze Haltung schien gewissermaßen zu sagen: Wage es ja nicht, mich zu fotografieren. Im nachhinein glaube ich, daß ich ihrer Herausforderung gerecht geworden bin.“(Crane 1995, S. 47)

<sup>1460</sup> Crane 1995, S. 92.

<sup>1461</sup> Arnold Crane, *Brassai* (1968-70). Abb. in: Crane 1995, S. 95.

<sup>1462</sup> Auch von Robert Doisneau gelingt Crane ein *Freundesbildnis*: Arnold Crane, *Robert Doisneau* (1968).(Abb. in: Crane 1995, S. 119) Weitere entstehen von Ansel Adams, Paul Strand und Imogen Cunningham, obwohl die Freundschaft nicht thematisiert wird und lediglich ein Zusammentreffen für die Porträtsitzung stattgefunden hat.

sprachlich das Thema Freundschaft nicht ausgebildet wird. Einmal mehr wird der Mangel an formalen Kriterien und damit die Nichtexistenz einer Bildkategorie deutlich. Im Epilog von Arnold Crane finden sich bezeichnenderweise noch einige *fotografische Freundschaftsbilder*.<sup>1463</sup> Es handelt sich um Doppelporträts, die vom Zusammensein der beiden Fotografen zeugt und die jeweils ausführenden Fotografen werden nicht genannt. Diese Porträts sind eine direkte Fortführung der Bildkategorie aus der Malerei und auch in der Fotografie ein beliebtes Momentum.

Arnold Crane und mit ihm viele andere Fotografen bauen Vertrauen auf und streben nach Intimporträts.<sup>1464</sup> Erst indem sie den Kontext – oft unbewusst oder in der Rezeption – durch den Topos der Freundschaft aufladen, erwecken sie den Eindruck eine besondere Porträtkategorie – *das fotografische Freundschaftsbildnis* – geschaffen zu haben, die es in dieser Form nicht gibt. In der Fotografen-Fotografen-Beziehung spielen die jeweiligen Interessen eine ebensolche Funktion wie in den Fotografen-Künstler-Beziehungen. Zumindest gilt dies immer, wenn die beiden Akteure von der Außenwelt nicht als ebenbürtig wahrgenommen werden. Der Fotograf ist bestrebt seine Nähe zum Modell zum Ausdruck zu bringen – er ist auf eine solche positive Kontextualisierung angewiesen. Die Fotografen bemühen sich stets um größtmögliche Authentizität, da diese aufgrund des Vergleichs mit der Malerei, der Konkurrenz untereinander und um der Reichweite der Fotografien willen immer wieder in Frage gestellt wird. Entsprechend werden unterschiedliche Hilfsmittel eingesetzt. So auch der Topos der Freundschaft, der sich in nahezu jeder Fotografen-Vita irgendwann und irgendwo finden lässt. Er ist eines der wichtigsten und häufigsten Hilfsmittel innerhalb der Porträtfotografie, sobald berühmte oder bekannte Modelle fotografiert werden. Als Hilfsmittel sind diese kein verlässlicher Spiegel der persönlichen Beziehungen. Crane porträtiert Fotografen, die Fotografen porträtieren Künstler und wir bekommen Fotografien präsentiert – glauben

---

<sup>1463</sup> Crane 1995, S. 258/259. Die Doppelporträts ohne Angabe des jeweiligen Fotografen zeigen Arnold Crane mit Man Ray, Walker Evans, Paul Strand, André Kertész, Ansel Adams, Robert Doisneau, Imogen Cunningham und Garry Winogrand.

<sup>1464</sup> „Der Geist des Fotografen ist vor dem Fotografierten bloßgelegt, der ein intimer Kenner sowohl des Prozesses als auch der Intention ist.“ (Graham Nash: „Vorwort“ In: Crane 1995, S. 8) Vgl. hierzu Kap. IV.2.

jedoch nur zu gerne, dass es sich dabei um Visualisierungen der Freundschaften und anderer intensiver Beziehungsformen handeln. Wir sehen in erster Linie den porträtierten Künstler, der ausführende Fotograf steht in dessen Schatten. Der *Topos der Freundschaft* ist nur eines von vielen Hilfsmitteln, da nicht zuletzt wir als Betrachter an die Authentizität der Fotografien glauben möchten.



## 8 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1 | Seite 1

Brassaï, *Picasso vor dem Portrait „Yadwigha“ von Douanier-Rousseau* (1932), Silbergelatineabzug, Paris, Musée national Picasso, Inv.-Nr. MP1986-10.

© bpk / RMN – Grand Palais / Estate Brassaï / Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 2 und 3 | Seite 60

Quentin Massys, *Zwei Bildnisse. Erasmus von Rotterdam/Peter Gilles* (1517/1517), Öl auf Holz/Öl auf Holz, 59 x 46,5 cm/51 x 44 cm, Rom, Galleria Nazionale, Inv.-Nr. 1529/Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.-Nr. 198.

Abbildung 4 | Seite 66

Carl Julius Milde, *Selbstbildnis zwischen Julius Oldach und Erwin Speckter* (1826), Öl auf Holz, 32,8 x 44,9 cm, bez. re. o.: 18 CIM [ligiert] 26, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv.-Nr. 1926/224.

© die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

Abbildung 5 | Seite 67

Carl Julius Milde, *Meine Dresdner Freunde und ich* (von links: Anton Wilhelm Schilde, Christian Friedrich Kallmeyer, Heinrich Wilhelm Georg, Ernst Rietschel, Carl Julius Milde, Julius Thaeter) (1824), Bleistift auf Papier, 18,3 x 22,6 cm, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv.-Nr. AB 950.

© die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

Abbildung 6 | Seite 67

Rudolph Friedrich Carl Suhrlandt, *Peter Cornelius und Friedrich Overbeck* (um 1815), Graphitstift auf Papier, 20,4 x 26,9 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SZ Suhrlandt 16.

© Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Abbildung 7 | Seite 68

Franz Pforr, *Sulamith und Maria* (1811), Öl auf Holz, 34,5 x 32 cm, Sammlung Georg Schäfer.

© ARTOTHEK

Abbildung 8 | Seite 69

Johann Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1828), Öl auf Leinwand, 94,4 x 104,7 cm, München, Neue Pinakothek.

© Blauel Gnamm – ARTOTHEK

Abbildung 9 | Seite 71

Paul Gauguin, *Selbstbildnis mit Porträt von Emile Bernard (Les Miserables)* (Pont-Aven 1888), Öl auf Leinwand, 44,5 x 50,3 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation), Inv.-Nr. s0224V1962.

© Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Abbildung 10 | Seite 71

Emile Bernard, *Selbstbildnis mit Porträt von Gauguin* (Pont-Aven 1888), Öl auf Leinwand, 46 x 56 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum (Vincent van Gogh Foundation), Inv.-Nr. s0206V1962.

© Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Abbildung 11 | Seite 73

Johann Friedrich Overbeck, *Der Maler Josef Wintergerst* (1810), Öl auf Papier, 16,3 x 12,8 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1231.

© bpk / Hamburger Kunsthalle / Christoph Irrgang

Abbildung 12 | Seite 75

Johann Caspar Füssli d. Ä., *Quodlibet* (1757), Öl auf Leinwand, 51,5 x 62,5 cm, Trogen, Kantonalbibliothek Appenzell.

© Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Schweiz

Abbildung 13 | Seite 80

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe, in der römischen Campagna* (1787), Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum.

© Städel Museum – U. Edelmann – ARTOTHEK

Abbildung 14 | Seite 81

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Johann Wolfgang von Goethe, in seiner römischen Wohnung lesend auf zurückgekipptem Stuhl* (Juni 1787), Feder in Braun/Bütten, 31 x 21,2 cm, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Inv.-Nr. KHz/04783.

© Klassik Stiftung Weimar, Museen, Fotograf: Susanne Marschall

Abbildung 15 | Seite 85

Georg Melchior Kraus, *Der junge Johann Wolfgang Goethe mit einem Sche-renschnitt* (1775/76), Öl auf Leinwand, 46,5 x 38,5 cm, Weimar, Kunst-sammlungen.

© Constantin Beyer – ARTOTHEK

Abbildung 16 | Seite 132

Carl Ferdinand Stelzner, *Anna Henriette Stelzner, geb. Reiners, mit ihrer Freundin Frau von Braunschweig, geb. Henrici* (Hamburg, um 1849), Dagu-erreetypie, 15,3 x 12,3 cm (gerahmt), Hamburg, Museum für Kunst und Ge-werbe, Sammlung Fotografie und neue Medien, Inv.-Nr. PD1905.45.

Abbildung 17 | Seite 133

Johann Victor Krämer, *Künstlervorlagen* (um 1900), Albuminpapier, 9 x 5,7 cm (Foto), 11 x 6,8 cm (Karton), Wien, Albertina, Inv.-Nr. Foto2005/18/162.

© Albertina, Wien

Abbildung 18 | Seite 137

Nadar, *Édouard Manet* (um 1870), Fotografie, Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv.-Nr. N-2 (MANET, EDOUARD) D 202945.

© bpk / BnF, Dist. RMN-GP

Abbildung 19 | Seite 138

Nadar, *Manet* (um 1865), Fotografie von Kollodium-Glasnegativ, 11 x 22 cm (Foto), Paris, Musée d'Orsay, Inv.-Nr. DO1982-41.

© bpk / RMN – Grand Palais / Félix Nadar

Abbildung 20 | Seite 139

Nadar, *Édouard Manet* (um 1870), Fotografie.

© bpk / adoc-photos

Abbildung 21 | Seite 142

Nadar, *Gustave Doré* (1855), Fotografie.

© bpk / adoc-photos

Abbildung 22 | Seite 143

Nadar, *Gustave Doré*, Silbergelatineabzug, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Inv.-Nr. NA 238 20527 P.

© bpk / Ministère de la Culture – Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN – Grand Palais / Félix Nadar (Atelier)

Abbildung 23 | Seite 145

Nadar, *Eugène Delacroix*, Silbergelatineabzug, Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Inv.-Nr. NA 237 00578 N.

© bpk / Ministère de la Culture – Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN – Grand Palais / Félix Nadar (Atelier)

Abbildung 24 | Seite 166

Edward Steichen, *Rodin devant le monument à Victor Hugo* (1901), Fotogravur, 14,6 x 11,1 cm, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.221.

© musée Rodin / Carroussel, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 25 | Seite 167

Edward Steichen, *Rodin à côté du Penseur, le monument à Victor Hugo en arrière-plan retirage d'après gomme?* (1902), Gummi-Bichromat-Druck, 26 x 32,2 cm, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.217.

© musée Rodin / Carroussel, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 26 | Seite 169

Charles Aubry, *Portrait de Rodin travaillant au buste du Père Eymard* (1863), Pigmentdruck, 23,1 x 17,4 cm, Paris, Musée Rodin, Inv.-Nr. Ph.161.

© musée Rodin

Abbildung 27 | Seite 175

Umbo, *Paul Citroen* (1926).

© Phyllis Umbehre / Galerie Kicken Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 28 | Seite 177

Man Ray, *Marcel Duchamp* (1916), Inv.-Nr. 208/03.

© Man Ray 2015 Trust / ADAGP – BILDKUNST – 2022, images : Telimage, Paris

Abbildung 29 | Seite 178

Man Ray, *Porträt von Marcel Duchamp* (1920), Fotografie, 23 x 15 cm, Privatbesitz.

© La Collection – ARTOTHEK / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 30 | Seite 181

Man Ray, *Echiquier surréaliste* (1934), Inv.-Nr. 270/04.

© Man Ray 2015 Trust / ADAGP – BILDKUNST – 2022, images : Telimage, Paris

Abbildung 31 | Seite 189

August Sander, *Der Maler Otto Dix* (Düsseldorf 1928, aus dem Mappenwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ 1928), Bromsilbergelatine-Abzug, 28,8 x 20,7 cm, Essen, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung.

© Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 32 | Seite 192

Hugo Erfurth, *Bildnis Otto Dix* (1921), Silbergelatineabzug, 22,4 x 16,1 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. D 1987-132.

© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 33 | Seite 193

Hugo Erfurth, *Otto Dix* (1946), Öldruck, 38 x 29 cm, Essen, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung.

© Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 34 | Seite 200

Käthe Augenstein, *Der Maler Otto Dix* (Dresden, um 1930, späterer Abzug), Fotografie auf Barytpapier, 29 x 22 cm, Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, Inv.-Nr. DC01\_P0055.

© Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn / Käthe Augenstein / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 35 | Seite 211

Kurt Blum, *Alberto Giacometti in seinem Atelier* (Paris 1954), Silbergelatineabzug, 31,5 x 26,0 cm, Winterthur, Fotostiftung Schweiz, Inv.-Nr. 2008.60.038.

© Kurt Blum / Fotostiftung Schweiz

Abbildung 36 | Seite 211

Kurt Blum, *Alberto Giacometti* (Bern 1959), Silbergelatineabzug, 33,0 x 23,3 cm, Winterthur, Fotostiftung Schweiz, Inv.-Nr. 2008.60.025.

© Kurt Blum / Fotostiftung Schweiz

Abbildung 37 | Seite 215

Benjamin Katz, *Titel ,45' Bild* (1989).

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 38 | Seite 220

Benjamin Katz, *Gerhard Richter* (1982).

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 39 | Seite 221

Benjamin Katz, *Gerhard Richter* (Köln 1984).

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 40 | Seite 226

Ernst Scheidegger, *Alberto Giacometti beim Porträtieren im Atelier in Paris* (1951).

© 2022 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zürich / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 41 | Seite 232

Brassaï, *Picasso. Im Atelier in der Rue des Grands-Augustins* (1939), Silbergelatineabzug, 24 x 18 cm, Paris, Estate Brassaï.

© bpk / RMN – Grand Palais / Estate Brassaï / Sucession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 42 | Seite 240

Man Ray, *Pablo Picasso* (1955). Inv.-Nr. 923/02.

© Sucession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 43 | Seite 241

Madame d'Ora, *Pablo Picasso* (1955), Silbergelatineabzug auf Karton, 25,5 x 23,6 cm, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. P1976.406.39.

© Nachlass Madame d'Ora, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg / Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 44 | Seite 249

Edward Quinn, *Pablo Picasso in his bedroom with three mirrors at La Galloise* (Vallauris 1954), Edward Quinn Archive, Inv.-Nr. Pic540685.

© edwardquinn.com / Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 45 | Seite 256

Leonardo Bezzola, *Jean Tinguely* (1960), Negativ, Ostermundigen, Nachlass Leonardo Bezzola.

© Nachlass Leonardo Bezzola / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 46 | Seite 257

Leonardo Bezzola, *Jean Tinguely* (1972), Negativ, Ostermundigen, Nachlass Leonardo Bezzola.

© Nachlass Leonardo Bezzola / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abbildung 47 | Seite 260

Edward Quinn, *Pablo Picasso in the rocking-chair with a special lighting* (La Californie, Cannes 1959), Edward Quinn Archive, Inv.-Nr. Pic590370.

© edwardquinn.com / Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2022



## 9 LITERATURVERZEICHNIS

### Albig In: Art 1988

Jörg-Uwe Albig: „Der lautlose Zeuge“ In: *Art. Das Kunstmagazin*, 1988/2 (Februar), S. 66-77.

### Albrecht/Imesch 2001

Juerg Albrecht/Kornelia Imesch (Hg.): *Horizonte*. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Ostfildern-Ruit 2001.

### Appuhn-Radtke/Wipfler 2006

Sibylle Appuhn-Radtke/Esther P. Wipfler (Hg.): *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*. München 2006 (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, XIX).

### Appuhn-Radtke/Wipfler In: RDK 2011/2012

Sibylle Appuhn-Radtke/Esther P. Wipfler: „Freundschaft“ In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Bd. X, Lfg. 115/116, 2011/2012, S. 793-902.

### Arendt 1971

Hannah Arendt: *Benjamin, Brecht. Zwei Essays*. München 1971 (=Serie Piper, 312).

### Asemissen/Schweikhart 1994

Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart (Hg.): *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin 1994 (=Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie).

### Ästhetik und Kommunikation 1996

*Ästhetik und Kommunikation*, 25/1996 (Heft 25/95: Medium Gesicht. Die faciale Gesellschaft).

### Augenblicke der Menschlichkeit 2004

*Augenblicke der Menschlichkeit. Liebe – Freundschaft – Familie*. München 2004.

### Ausst.-Kat. Amsterdam/Dresden 1996

*Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Museum Ludwig, Köln für die Museen der Stadt Köln. Hg. von Bodo von Dewitz/Roland Scotti. Amsterdam/Dresden 1996.

### Ausst.-Kat. Bad Kreuznach 2000

*Die Brüder Hilsdorf in der Geschichte der Fotografie. Prominenz in Bildern. Sammlung Franz Toth*. Ausst.-Kat. Historisches Museum am Strom - Hildegard von Bingen, Bingen. Hg. von Matthias Schmandt. Bad Kreuznach 2000 (=Binger Museumshefte, 1).

**Ausst.-Kat. Basel 1974**

*Ugo Mulas. Fotografo.* Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel. Basel 1974.

**Ausst.-Kat. Berlin 1988**

*Zwiesprache. Photographen sehen Künstler.* Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Berlin 1988 (=Reihe Gegenwart Museum, 2).

**Ausst.-Kat. Berlin 1990**

*Gisèle Freund.* Ausst.-Kat. Werkbund-Archiv Berlin, Martin-Gropius-Bau. Hg. von Hans Joachim Neyer. Berlin 1990.

**Ausst.-Kat. Berlin 1994**

*August Sander – „In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten!“* Ausst.-Kat. Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau/Watari-um, Museum of Contemporary Art, Tokyo/Kunstmuseum Bonn. Berlin 1994.

**Ausst.-Kat. Berlin 1996**

*Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland, zwei Welten – eine Revue.* Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Hg. von Marie-Louise von Plessen. Berlin 1996.

**Ausst.-Kat. Berlin 2005**

*Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums.* Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hg. von Dieter Vorsteher/Andreas Quermann. Berlin 2005.

**Ausst.-Kat. Berlin 2008**

*Unsterblich! Das Foto des Künstlers. Künstlerportraits von Hans Namuth, Lothar Wolleh, Angelika Platen, Andrea Stappert.* Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek in den Ausstellungshallen am Kulturforum Potsdamer Platz. Hg. von Peter-Klaus Schuster. Berlin 2008.

**Ausst.-Kat. Berlin 2010**

*Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie.* Ausst.-Kat. Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin. Hg. von Wolfgang Ullrich. Berlin 2010.

**Ausst.-Kat. Berlin 2011a**

*Brassaï Brassai. Im Atelier & Auf der Straße.* Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Museum Berggruen, Sammlung Scharf-Gerstenberg. Hg. von Udo Kittelmann/Kyllikki Zacharias. Berlin 2011.

**Ausst.-Kat. Berlin 2011b**

*Faszinierende Dokumente. Künstler in Aktion.* Ausst.-Kat. Moscow House of Photography. Hg. von Kay Heymer/Anne Rodler. Berlin 2011.

**Ausst.-Kat. Berlin 2015**

*Freundschaft. Das Buch.* Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum, Dresden. Hg. von Daniel Tyradellis. Berlin 2015.

**Ausst.-Kat. Bern 1970**

*Au Milieu des Artistes. Photos von Leonardo Bezzola und Kurt Blum.* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern. Bern 1970.

**Ausst.-Kat. Bielefeld 2011a**

*That's me. Fotografische Selbst-Bilder – Photographic Self-Images.* Ausst.-Kat. Marta Herford. Bielefeld 2011.

**Ausst.-Kat. Bielefeld 2011b**

*Portraits in Serie. Fotografien eines Jahrhunderts.* Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bielefeld 2011.

**Ausst.-Kat. Bonn 2004**

*Photokontakt. Benjamin Katz - Georg Baselitz.* Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Hg. von Michael Wienand/Benjamin Katz. Bonn 2004.

**Ausst.-Kat. Bonn 2011**

*Käthe Augenstein 1899-1981. Fotografien.* Ausst.-Kat. Haus an der Redoute, Bonn-Bad Godesberg/Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn. Hg. von Sabine Krell. Bonn 2011.

**Ausst.-Kat. Braunschweig 1980**

*Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas von Leyden bis Anton Raphael Mengs.* Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Hg. von Hans-Joachim Raupp. Braunschweig 1980.

**Ausst.-Kat. Brühl 1991**

*Max Ernst. Fotografische Porträts und Dokumente.* Ausst.-Kat. Kreuzgang des historischen Franziskanerklosters, Rathaus Brühl. Brühl 1991.

**Ausst.-Kat. Chur 1986**

*Von Photographen gesehen: Alberto Giacometti.* Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur/Kunsthaus Zürich. Hg. von Walter Binder. Chur 1986.

**Ausst.-Kat. Delmenhorst 2006**

*Man Ray bis Sigmar Polke. Eine besondere Fotografiegeschichte. Sammlung Barbara und Horst Hahn.* Ausst.-Kat. Städtische Galerie Delmenhorst. Hg. von Barbara Alms. Delmenhorst 2006.

**Ausst.-Kat. Dresden 1997**

*Pan Walther. Photographien.* Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Hg. von Gottfried Jäger/Wolfgang Holler/Hans-Ulrich Lehmann. Dresden 1997.

**Ausst.-Kat. Düsseldorf 1976**

*Nadar. Karikaturist – Fotograf – Aeronaut.* Ausst.-Kat. Institut Français und Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1976.

**Ausst.-Kat. Düsseldorf 1989**

*Michael Dannemann. Fotografische Portraits.* Mit einem Text von Jan Thorn-Prikker. Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1989.

**Ausst.-Kat. Düsseldorf 1996**

*Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus.* Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf/Bauhaus-Archiv, Berlin/u.a. Düsseldorf 1996.

**Ausst.-Kat. Düsseldorf 1998**

*Edward Quinn. Künstlerphotograph.* Ausst.-Kat. Bahnhof Rolandseck, Remagen. Düsseldorf 1998.

**Ausst.-Kat. Düsseldorf 2003**

*Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene: Benjamin Katz, Erika Kiffel, Manfred Leve.* Ausst.-Kat. Galerie Hete Hünermann, Düsseldorf. Hg. von Stephan von Wiese. Düsseldorf 2003.

**Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1989**

*Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830.* Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt. Hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Frankfurt am Main 1989 (=Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt, 44).

**Ausst.-Kat. Genf 1984**

*Ugo Mulas. fotografo 1928–1973.* Ausst.-Kat. Musée Rath Genève/Kunsthau Zürich. Genf 1984.

**Ausst.-Kat. Göttingen 2000**

*Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland.* Ausst.-Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln/Kunsthalle, Kiel. Hg. von Susanne Lange. Göttingen 2000.

**Ausst.-Kat. Göttingen 2008a**

*Robert Lebeck. Fotoreporter.* Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. Hg. von Gisela Kayser/Cordula Lebeck. Göttingen 2008.

**Ausst.-Kat. Göttingen 2008b**

*Man Ray - L. Fritz Gruber. Jahre einer Freundschaft/Years of Friendship, 1956-1976.* Ausst.-Kat. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln/Städtische Galerie Karlsruhe. Göttingen 2008.

**Ausst.-Kat. Göttingen 2010**

*La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts. The Staging of Artists in 19th and 20th Century Photography.* Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln. Hg. von Bodo von Dewitz. Göttingen 2010.

**Ausst.-Kat. Hamburg 1978**

*Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen.* Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hg. von Siegmund Holsten. Hamburg 1978.

**Ausst.-Kat. Hamburg 1980**

*Nicola Perscheid, Arthur Benda, Madame d'Ora.* Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hg. von Fritz Kempe. Hamburg 1980 (=Dokumente der Photographie, 1).

**Ausst.-Kat. Hannover 1985**

*Der Photograph heißt Benjamin Katz. Beobachtungen unter Künstlern.* Ausst.-Kat. Hannover. Hg. von Carl Haenlein. Hannover 1985 (=Batig. Gesellschaft für Beteiligungen, 115).

**Ausst.-Kat. Heidelberg 1995**

*Celebrities. Photographische Portraits aus der Sammlung Gruber im Museum Ludwig.* Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln. Hg. von Reinhold Mißelbeck. Heidelberg 1995.

**Ausst.-Kat. Heidelberg/Berlin 2018**

*Künstler Komplex. Fotografische Porträts von Baselitz bis Warhol. Sammlung Platen.* Ausst.-Kat. Museum für Fotografie, Berlin. Hg. von Ludger Derenthal/Jadwiga Kamola. Heidelberg/Berlin 2018.

**Ausst.-Kat. Kleve 2007**

*Willy Maywald. Glanz und Eleganz.* Ausst.-Kat. B. C. Koekoek-Haus, Museum Kurhaus Kleve. Kleve 2007.

**Ausst.-Kat. Köln 1951**

*photokina. Internationale photo- und kino-ausstellung.* Ausst.-Kat. Köln 1951.

**Ausst.-Kat. Köln 1977**

*Fotografische Künstlerbildnisse.* Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln. Hg. von Gerhard Bott. Köln 1977.

**Ausst.-Kat. Köln 1982**

*Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie.* Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Hg. von Klaus Honnef/Jan Thorn Prikker. Köln 1982 (=Kunst und Altertum am Rhein, 110).

**Ausst.-Kat. Köln 1992**

Hugo Erfurth (1874-1948). *Photograph zwischen Tradition und Moderne*. Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst, Köln/Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Münchener Stadtmuseum. Hg. von Bodo von Dewitz/Karin Schuller-Procopovici. Köln 1992.

**Ausst.-Kat. Köln 2004**

„I don't make photographs, I take photographs.“ *Photographien 1957–2003 von Manfred Leve*. Ausst.-Kat. Lehrstuhl für Kunstgeschichte & Kunsthistorisches Seminar mit Kustodie der Friedrich Schiller-Universität, Jena. Hg. von Franz-Joachim Verspohl/Karl-Michael Platen. Köln 2004 (=Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, 13).

**Ausst.-Kat. Köln 2005**

*Blicke auf Carmen. Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso*. Ausst.-Kat. Landesmuseum Joanneum Graz. Hg. von Peter Pakesch/Verena Formanek. Köln 2005.

**Ausst.-Kat. Köln 2007**

*Fotos schreiben Kunstgeschichte*. Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf. Hg. von Renate Buschmann/Stephan von Wiese/Anne Rodler. Köln 2007.

**Ausst.-Kat. Köln 2009**

*Bilder im Kopf. Ikonen der Zeitgeschichte*. Ausst.-Kat. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Köln/u.a. Köln 2009.

**Ausst.-Kat. Köln 2010**

*Benjamin Katz. Photographien*. Ausst.-Kat. Neue Galerie, Haus Beda, Bitburg. Köln 2010.

**Ausst.-Kat. Köln 2011**

*Picasso bei der Arbeit. Durch die Linse von David Douglas Duncan*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster. Hg. von Markus Müller. Köln 2011.

**Ausst.-Kat. Köln 2018**

*Edward Quinn. Mein Freund Picasso*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster. Hg. von Markus Müller. Köln 2018.

**Ausst.-Kat. Köln/Heidelberg 1989**

*Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1836-1860*. Ausst.-Kat. Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum, Köln/Museum Ludwig, Köln. Hg. von Bodo von Dewitz/Reinhard Matz. Köln/Heidelberg 1989.

**Ausst.-Kat. Künzelsau 2003**

*Art Faces. Künstlerporträts aus der Fotosammlung François und Jacqueline Meyer*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall. Hg. von Norbert Brey. Künzelsau 2003.

**Ausst.-Kat. Leipzig 2000**

*Bert Van Bork – Künstlerporträts. Bert Van Bork fotografierte in den Ateliers von Jacques Lipchitz, Joan Miró, José David Alfaro Siqueiros, Ossip Zadkine, Otto Dix, Hans Hartung und Oskar Kokoschka.* Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität Leipzig. Hg. von Rainer Behrends. Leipzig 2000.

**Ausst.-Kat. Lengerich 1997**

*Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick.* Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Hg. von Kirsten Ahrens. Lengerich 1997.

**Ausst.-Kat. London 1988**

*Holbein. Zeichnungen vom Hofe Heinrichs VIII. Fünfzig Zeichnungen aus der Sammlung Ihrer Majestät Queen Elizabeth II, Windsor Castle.* Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle/Kunstmuseum Basel. Hg. von Jane Roberts. London 1988.

**Ausst.-Kat. London 2013**

*Man Ray – Portraits.* Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London. Hg. von Terence Pepper. London 2013.

**Ausst.-Kat. Los Angeles 1999**

*Nadar/Warhol: Paris/New York.* Ausst.-Kat. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles/The Andy Warhol Museum, Pittsburgh/The Baltimore Museum of Art. Hg. von Christopher Hudson. Los Angeles 1999.

**Ausst.-Kat. Mainz 1989**

*Der rheinland-pfälzische Beitrag zur Geschichte der Photographie. Nicola Perscheid, Theodor und Jacob Hilsdorf, August Sander.* Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz. Hg. von Berthold Roland. Mainz 1989.

**Ausst.-Kat. Mainz 2000**

*Dem Portrait auf der Spur. Serienbild & Variation in Zeiten der Moderne.* Ausst.-Kat. Altes Rathaus, Stadt Ingelheim. Hg. von Patricia Rochard. Mainz 2000.

**Ausst.-Kat. Michigan 1994**

*From Ansel Adams to Andy Warhol. Portraits and Self-Portraits from the University of Michigan Museum of Art.* Ausst.-Kat. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz/The University of Michigan Museum of Art. Hg. von William Hennessey/Graham Smith. Michigan 1994.

**Ausst.-Kat. München 1995**

*Nadar.* Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York. Hg. von Marie Morris Hamburg/Françoise Heilbrun/Philippe Néagu. München 1995.

**Ausst.-Kat. München 1996**

*Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation.* Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München. Hg. von Jo-Anne Birnie Danzker/Ulrich Pohlmann/J.A. Schmollgen. Eisenwerth. München 1996.

**Ausst.-Kat. München 1997**

*Franz Hubmann. Besuch bei Picasso. 55 Fotografien, 1957.* Ausst.-Kat. Galerie Klewan, München. Hg. von Helmut Klewan. München 1997.

**Ausst.-Kat. München 1998a**

*Künstlerportraits. Kurt Blum, Dennis Hopper, Benjamin Katz, Stefan Moses, Antonia Mulas, Ugo Mulas, Hans Namuth, Arnold Newman, Man Ray, Rolf Schroeter, Lothar Wolleh. Absolventen der Staatlichen Fachakademie für Fotodesign, München.* Ausst.-Kat. Vereinigte Versicherungen Aktiengesellschaft, München. München 1998.

**Ausst.-Kat. München 1998b**

*Man Ray. Das photographische Werk.* Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales des Grand Palais. Hg. von Emmanuelle de l'Ecotais/Alain Sayag. München 1998.

**Ausst.-Kat. München 2000**

*Herbert List. Die Monografie.* Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Hôtel de Sully, Paris/u.a. Hg. von Max Scheler/Matthias Harder. München 2000.

**Ausst.-Kat. München 2002a**

*Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania.* Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek. München 2002 (=Kulturstiftung der Länder, Patrimonia, 224).

**Ausst.-Kat. München 2002b**

*Stefan Moses. Die Monographie.* Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum/Kunsthalle zu Kiel/u.a. Hg. von Ulrich Pohlmann/Matthias Harder. München 2002.

**Ausst.-Kat. München 2003**

*Richard Avedon. Portraits.* Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. München 2003.

**Ausst.-Kat. München 2011**

*Anton Corbijn - Inwards and Onwards.* Ausst.-Kat. Foam Amsterdam. München 2011.

**Ausst.-Kat. München 2012**

*Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Nauman.* Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. Hg. von Ina Conzen. München 2012.

**Ausst.-Kat. München 2014**

*Richard Avedon. Wandbilder und Porträts.* Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München/Museum Brandhorst, München. Hg. von Armin Zweite. München 2014.

**Ausst.-Kat. München/Berlin 2002**

*Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts.* Ausst.-Kat. Deutsches Museum, München. Hg. von Cornelia Kemp/Susanne Witzgall. München/Berlin/u.a. 2002.

**Ausst.-Kat. München/London/New York 2012**

*Heinrich Kuehn and his American Circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen.* Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York. Hg. von Monika Faber. München/London/New York 2012.

**Ausst.-Kat. München/London/New York 2015**

*KünstlerBilder. Inszenierung und Tradition im 19. Jahrhundert.* Ausst.-Kat. Neue Pinakothek, München. Hg. von Andreas Plackinger. München/London/New York 2015.

**Ausst.-Kat. München/Paris/London 1992**

*Gisèle Freund. Die Frau mit der Kamera. Fotografien 1929–1988.* Ausst.-Kat. BAT KunstFoyer Hamburg. München/Paris/London 1992.

**Ausst.-Kat. München/Paris/London 1998**

*Alois Löcherer – Photographien 1845 – 1855.* Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. Hg. von Ulrich Pohlmann. München/Paris/London 1998.

**Ausst.-Kat. Neumünster 1986**

*Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund.* Ausst.-Kat. Landesmuseum Oldenburg/Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar/Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum. Hg. von Hermann Mildener. Neumünster 1986.

**Ausst.-Kat. New Haven/London 2003**

*Portrait of the Art World. A Century of 'ARTnews' Photographs.* Ausst.-Kat. New-York Historical Society, New York/International Gallery, S. Dillon Ripley Center, Smithsonian Institution, Washington D.C./u.a. Hg. von William F. Stapp. New Haven/London 2003.

**Ausst.-Kat. New Haven/London 2007**

*The Mirror & the Mask. Portraiture in the age of Picasso.* Ausst.-Kat. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid/Fort Worth, Kimbell Art Museum. Hg. von Paloma Alarcó/Malcolm Warner. New Haven/London 2007.

**Ausst.-Kat. New York 1976**

*The Photographer & The Artist.* Ausst.-Kat. Sidney Janis Gallery, New York. New York 1976.

**Ausst.-Kat. Nürnberg 2010**

*Barbara Klemm. Helldunkel – Fotografien aus Deutschland/Light and Dark – Photographs from Germany.* Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Nürnberg 2010.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 1991**

*Porträtfotografie in Deutschland 1850–1918.* Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Hg. von Claudia Gabriele Philipp. Ostfildern 1991.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2007a**

*Richard Avedon – Photographs 1946–2004.* Ausst.-Kat. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk (Dänemark)/Forma, International Centre for Photography, Milano (Italien)/u.a. Hg. von Michael Juul Holm. Ostfildern 2007.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2007b**

*Edward Steichen. Ein Leben für die Fotografie.* Ausst.-Kat. Jeu de Paume, Paris/Musée de l'Élysée, Lausanne/u.a. Hg. von Todd Brandow/William A. Ewing. Ostfildern 2007.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2007c**

*Edward Steichen – In High Fashion. Seine Jahre bei Condé Nast, 11923–1937.* Ausst.-Kat. Jeu de Paume, Paris/Kunsthhaus Zürich/Chiostri di San Domenico, Reggio Emilia/Museo del Traje, Madrid/Kunstmuseum Wolfsburg/International Center of Photography, New York/Williams College of Art, Williamstown, Massachusetts/Art Gallery of Ontario, Toronto. Hg. von William A. Ewing/Todd Brandow. Ostfildern 2007.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2008a**

*Bilder Machen Leute - Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie.* Beiträge von Bodo von Dewitz, Wolfgang Horbert, Britta Köhn, Roswitha Neu-Kock, Danièle Perrier, Kartin Seidel. Ausst.-Kat. Landesmuseum Koblenz. Ostfildern 2008.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2008b**

*Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft.* Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln. Hg. von Barbara Schaefer/Andreas Blühm. Ostfildern 2008.

**Ausst.-Kat. Ostfildern 2011**

*Ich und ich. Picasso im Fotoporträt.* Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln/Museo Picasso Málaga. Hg. von Kerstin Stremmel. Ostfildern 2011.

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1998**

*Angelika Kauffmann.* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf/Haus der Kunst München/Bündner Kunstmuseum Chur. Hg. von Bettina Baumgärtel. Ostfildern-Ruit 1998.

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999a**

*Manet, Zola, Cézanne. Das Porträt des modernen Literaten.* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel. Hg. von Katharina Schmidt. Ostfildern-Ruit 1999.

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999b**

*Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850.* Ausst.-Kat. Schloßmuseum Gotha/Rosengartenmuseum Konstanz. Hg. von Bärbel Kovalevski. Ostfildern-Ruit 1999.

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2001**

*SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts.* Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Hg. von Marion Ackermann. Ostfildern-Ruit 2001.

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2003**

*Helmut Gernsheim. Pionier der Fotogeschichte/Pioneer of Photo History.* Ausst.-Kat. Reiss-Engelhorn-Museum, Mannheim. Hg. von Alfried Wiczorek/Claude W. Sui. Ostfildern-Ruit 2003 (=Forum Internationale Photographie, 9).

**Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2005**

*Cecil Beaton. Porträts.* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg. Hg. von Annelie Lütgens. Ostfildern-Ruit 2005.

**Ausst.-Kat. Paris 1990**

*Nadar. Caricatures et photographies.* Ausst.-Kat. Maison de Balzac, Paris. Hg. von Judith Meyer-Petit. Paris 1990.

**Ausst.-Kat. Paris 1991**

*Faces of Picasso.* Ausst.-Kat. Paris, Musée Picasso. Hg. von Marie-Laure Bernadac. Paris 1991.

**Ausst.-Kat. Paris 2006**

*Picasso | Dora Maar. Das Genie und die Weinende.* Ausst.-Kat. Musée Picasso, Paris/National Gallery of Victoria, Melbourne. Hg. von Anne Baldassari. Paris 2006.

**Ausst.-Kat. Paris 2007**

*The Studio of Alberto Giacometti. Collection of the Foundation Alberto et Annette Giacometti.* Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris. Paris 2007.

**Ausst.-Kat. Paris 2017**

*Picasso sans cliché. Photographies d'Edward Quinn.* Préface de Jean-Louis Andral. Ausst.-Kat. Musée Picasso, Antibes. Hg. Von Jérôme Gille. Paris 2017.

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1977**

*Die Nazarener.* Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Hg. von Klaus Gallwitz. Stuttgart 1977.

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1979**

*Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929.* Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart/Museum Folkwang, Essen/u.a. Hg. von Ute Eskildsen/Jan-Christopher Horak. Stuttgart 1979.

**Ausst.-Kat. Stuttgart 1986**

*Rodin – Photographien. Der Bildhauer im Licht seiner Photographen.* Ausst.-Kat. Rodin-Museum Paris/Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Villa Merkel/Kunsthalle Bremen. Hg. von Hélène Pinet. Stuttgart 1986.

**Ausst.-Kat. Washington/London 1999**

*Hans Namuth. Portraits.* Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington (D.C.). Hg. von Carolyn Kinder Carr. Washington/London 1999.

**Ausst.-Kat. Weinheim 1990**

*Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik 1770–1830.* Ausst.-Kat. Hällisch-Fränkisches Museum, Schwäbisch Hall. Hg. von Martin Bircher/Gisold Lammel. Weinheim 1990 (=Helvetien in Deutschland, 5).

**Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 2010**

*Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstadt 1576–1810.* Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Hg. von Jens Bruning/Ulrike Gleixner. Wolfenbüttel 2010 (=Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 92).

**Ausst.-Kat. Zürich 1994**

*Edward Quinn. Fotograf, Nizza.* Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung, Zürich. Hg. Von Martin Heller. Zürich 1994.

**Ausst.-Kat. Zürich 2007**

*Expressionismus aus den Bergen. Ernst Ludwig Kirchner, Philipp Bauknecht, Jan Wieggers und die Gruppe Rot-Blau.* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern/Groninger Museum, Groningen/Bündner Kunstmuseum Chur. Hg. von Beat Stutzer/Samuel Vitali/Han Steenbruggen/Matthias Frehner. Zürich 2007.

**Ausst.-Kat. Zürich 2011**

*Alberto Giacometti neu gesehen. Unbekannte Fotografien und Zeichnungen.* Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur. Hg. von Beat Stutzer. Zürich 2011.

**Ausst.-Kat. Zürich 2019**

*5 Meister im Visier : Baselitz, Beuys, Lüpertz, Polke, Richter / Angelika Platen.* Ausst.-Kat. Galerie Haas, Zürich. Zürich 2019.

**Avedon 1976**

Richard Avedon: *Portraits.* London 1976.

**Avedon/Stevens 2008**

Richard Avedon/Norma Stevens (Hg.): *Richard Avedon. Performance.* München 2008.

**Baader 2015**

Hannah Baader: *Das Selbst im anderen. Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Porträts 1370–1520*. Paderborn 2015.

**Baldessari 1997**

Anne Baldessari: *Picasso und die Photographie. Der schwarze Spiegel*. München 1997.

**Barret 1994**

André Barret: *Nadar. 50 Photographies de ses illustres Contemporains*. Paris 1994.

**Barsch/Heil 2000**

Achim Barsch/Peter M. Hejl (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*. Frankfurt am Main 2000.

**Barthes 1978**

Roland Barthes: *Über mich selbst*. München 1978.

**Barthes 1985**

Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985.

**Bätschmann 1997**

Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.

**Baumgart 1966**

Christa Baumgart: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966.

**Baumgärtel 1990**

Bettina Baumgärtel: *Angelika Kauffmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts*. Weinheim/Basel 1990 (=Ergebnisse der Frauenforschung, 20).

**Beaute 1988a**

Georges Beaute: *Paul Gauguin vu par les photographes*. Lausanne 1988 (=Archives photographiques).

**Beaute 1988b**

Georges Beaute: *Toulouse-Lautrec vu par des photographes*. Lausanne 1988 (=Archives photographiques).

**Belting 2001**

Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001 (=Bild und Text).

**Belting 2013**

Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München 2013.

**Benjamin In: Tiedemann/Schweppenhäuser 1974**

Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ In: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg): *Walter Benjamin*. Gesammelte Schriften, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main 1974.

**Berger 2000**

Renate Berger (Hg.): *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 2000.

**Berggruen/Basting In: Du 1998**

Heinz Berggruen/Barbara Basting: „An Picasso kommt man nicht vorbei“ In: *Du*, 58/1998 (September), S. 20-23.

**Berghaus 1995**

Peter Berghaus (Hg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995 (=Wolfenbütteler Forschungen, 63).

**Besson In: Camera Work 1908**

Georges Besson: „Pictorial Photography: A Series of Interviews“ In: *Camera Work. A photographic quarterly*, 24/1908 (Oktober), S. 13-23.

**Beyer 2002**

Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002.

**Beyer In: Festschrift 2004**

Andreas Beyer: „Künstlerfreunde - Künstlerfeinde. Anmerkungen zu einem Topos der Künstler- und Kunstgeschichte“ In: *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*. Festschrift für Peter Cornelius. Hg. von Katharina Corsepius/Daniela Mondini/u.a. Hildesheim/Zürich/New York 2004, S. 1-15.

**Bezzola 1978**

Leonardo Bezzola: *Clic*. 688 Fotos von Leonardo Bezzola, Kommentare von Bernhard Luginbühl. Bern 1978.

**Bezzola 2003**

Leonardo Bezzola: *Jean Tinguely. Schwarz matt und Ginggermillis*. Fotografien und Notizen. Zürich 2003.

**Bezzola 2008**

Leonardo Bezzola: *Fotografien/Photographs 1948–2007*. Texte/Texts Clarenza Catullo, Andre Kamber, Carlo Montanaro, Zürich 2008.

**Billeter 1997**

Erika Billeter (Hg.): *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*. Bern 1997.

**Binczek/Stanitaek 2010**

Natalie Binczek/Georg Stanitzek (Hg.): *Strong ties/Weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie*. Heidelberg 2010 (=Beiheft zum 'Ehphorion'. Zeitschrift für Literaturgeschichte, 55).

**Binder 1886**

Franz Binder (Hg.): *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, geschildert von Margaret Howitt. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 1886.

**Blum 1994**

Kurt Blum: *Au Milieu des Artistes*. Neuchâtel 1994.

**Blunck In: Blunck 2010**

Lars Blunck: „Fotografische Wirklichkeiten“ In: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*. Berlin 2010 (=Image, 6), S. 9-36.

**Boehm 1985**

Gottfried Boehm: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.

**Böhler In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1980**

Michael Böhler: „Die Freundschaft von Goethe und Schiller als literatursoziologisches Paradigma“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5/1980, S. 33-67.

**Borchardt 2007**

Stefan Borchardt: *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*. Berlin 2007.

**Borchmeyer 1987**

Dieter Borchmeyer (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main 1987.

**Bourdieu/Boltanski/u.a. 1981**

Pierre Bourdieu/Luc Boltanski/u.a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Photographie*. Frankfurt am Main 1981.

**Bovenschen In: Neue Rundschau 1986**

Silvia Bovenschen: „Die Begegnungen der Freundschaft. Versuch einer Annäherung“ In: *Neue Rundschau*, 1986 (4), S. 89-111.

**Bovenschen/Beckmann 2009**

Silvia Bovenschen/Juliane Beckmann (Hg.): *Von der Freundschaft. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main 2009.

**Brassaï 1966**

Brassaï: *Gespräche mit Picasso*. Aus dem Französischen übertragen von Edmond Lutrand. Reinbek bei Hamburg 1966.

**Brassaï 1982**

Brassaï: *Les artistes de ma vie*. Paris 1982.

**Burckhardt In: Burckhardt 2000**

Jacob Burckhardt: „Das Porträt in der Malerei“ In: Jacob Burckhardt: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 6. München/Basel 2000, S. 139-281.

**Burri 2004**

René Burri: *Fotografien*. Berlin 2004.

**Büsing/Klaas In: Weltkunst Contemporary 2008**

Nicole Büsing/Heiko Klaas: „Ich hätte gern Leonardo fotografiert“ In: *Weltkunst Contemporary*, 2008 (4), S. 12-14.

**Calder 1971**

Calder. *Fotografien und Entwurf von Ugo Mulas*, Einleitung von H. Harvard Amason, mit Kommentaren von Alexander Calder. München/Wien/Zürich 1971.

**Carnegie 1951**

Dale Carnegie: *Wie man Freunde gewinnt*. Zürich 1951.

**Castrum Peregrini 2007**

*Castrum Peregrini. Zeitschrift für Literatur, Kunst- und Geistesgeschichte*, 56/2007 (279-280: Freundschaft - Vorstellung und Bedeutung).

**Celant 1989**

Germano Celant: *Ugo Mulas*. Mailand 1989.

**Chaigneau 2012**

Jean-Francois Chaigneau: *Im Atelier. Künstler des 20. Jahrhunderts - privat und bei der Arbeit*. In Zusammenarbeit mit Guillaume Clavières und Marc Brincourt. Zürich 2012.

**Chambers 1946**

R.W. Chambers: *Thomas More. Ein Staatsmann Heinrichs des Achten*. München/Kempton 1946.

**Chéroux 2011**

Clément Chéroux (Hg.): *Man Ray. Portraits. Paris - Hollywood - Paris*. Aus dem Man Ray Archiv des Centre Pompidou. München 2011.

**Clarke 1992**

Graham Clarke (Hg.): *The Portrait in Photography*. London 1992.

**Crane 1995**

Arnold Crane: *On the Other Side of the Camera*. Köln 1995.

**Croy 1974**

Otto Croy: *Porträtfotografie*. Überarb. und erg. Aufl. Seebruck/Chiemsee 1974.

**Czöppan In: Kunstforum International 1990**

Gabi Czöppan: „Christopher Makos. „Andy Warhol - Altered Images““ In: *Kunstforum International*, Bd. 107, April/Mai 1990, S. 347-48.

**Czöppan In: PAN 1990**

Gabi Czöppan: „Anselm Kiefer“ In: *PAN. Zeitschrift für Kunst und Kultur*, 5/1990, S. 66-71.

**Dannenmann 2012**

Michael Dannenmann: *Michael Dannenmann. Portraits*. Berlin 2012.

**Das Atelier des Photographen 1898**

„Die Kunst in der Porträtfotographie“ In: *Das Atelier des Photographen. Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik*, 5/1898 (2), S. 31-33.

**Daur 2013**

Uta Daur (Hg.): *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld 2013.

**Deckert In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1929**

Hermann Deckert: „Zum Begriff des Porträts“ In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5/1929, S. 261-282.

**Delbrück 1912**

Richard Delbrück: *Antike Porträts*. Bonn 1912 (=Tabulae in usum scholarum, 6).

**Denk 1998**

Claudia Denk: *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*. Diss. München 1998.

**Derrida 2000**

Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main 2000.

**Dewitz 1989**

Bodo von Dewitz: *Hugo Erfurth. Menschenbild und Prominentenportrait. 1902-1936*. Köln 1989.

**Didi-Huberman 2000**

Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*. Aus dem Französischen von Reinhold Werner. München/Wien 2000.

**Diener/Fulton-Smith 1975**

Christian Diener/Graham Fulton-Smith (Hg.): *Franz Hanfstaengl. Album der Zeitgenossen. Fotos 1853 bis 1863*. München 1975.

**Diers/Wagner 2010**

Michael Diers/Monika Wagner (Hg.): *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*. Berlin 2010 (=Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen, VII).

**Döblin In: Das Kunstwerk 1946/47**

Alfred Döblin: „Fotos ohne Unterschrift“ In: *Das Kunstwerk*, 1946/47 (12), S. 24-33.

**Dubois 1990**

Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Mit einem Vorwort von Herta Wolf. Amsterdam/Dresden 1990 (=Geschichte und Theorie der Fotografie, 1).

**Dührkoop 1907**

Rudolph Dührkoop: *Das Kamerabildnis und seine kulturelle Bedeutung*. Hamburg/Berlin 1907.

**Duncan 1958**

David Douglas Duncan: *The Private World of Pablo Picasso*. New York 1958.

**Duncan 1981**

David Douglas Duncan: *Viva Picasso. Zu seinem 100. Geburtstag*. Wien/München/Zürich/New York 1981.

**Duncan 1988**

David Douglas Duncan: *Picasso und Jacqueline*. Stuttgart 1988.

**Duncan 1996**

David Douglas Duncan: *Picasso malt ein Portrait*. Bern 1996.

**Ebner 2002**

Florian Ebner: *Metamorphosen des Gesichts. Die "Verwandlung durch Licht" von Helmar Lerski*. Göttingen 2002.

**Eder/Imorde/Reinerth 2013**

Jens Eder/Joseph Imorde/Maika Sarah Reinerth (Hg.): *Medialität und Menschenbild*. Berlin/Boston 2013 (=Media Convergence/Medienkonvergenz, 4).

**Eichler 1999**

Klaus-Dieter Eichler (Hg.): *Philosophie der Freundschaft*. Leipzig 1999.

**Elsen 1980**

Albert E. Elsen: *In Rodin's Studio. A photographic record of sculpture in the making*. Oxford/Paris 1980.

**Erfurth 1960**

Hugo Erfurth: *Sechsenddreissig Künstlerbildnisse*. Essen 1960.

**Eschen 1956**

Fritz Eschen: *Köpfe. Hundert Porträtaufnahmen*. Einleitung und Bildtexte von Friedrich Luft. Berlin 1956.

**Faber 1983**

Monika Faber: *Madame d'Ora, Wien - Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft. 1907-1957*. Wien/München 1983.

**Farner 1973**

Konrad Farner: *Kunst als Engagement*. Zehn ausgewählte Essays. Darmstadt/Neuwied 1973.

**Feierabend 1996**

Peter Feierabend (Hg.): *Benjamin Katz. Souvenirs*. Mit Texten von Marc Schemps, Heinrich Heil, Siegfried Gohr, Michael Klant. Köln 1996.

**Ficker In: Theologische Studien und Kritiken 1931**

J. Ficker: „Die Erstgestalt von Cranachs erstem Lutherbildnis“ In: *Theologische Studien und Kritiken*, 103/1931.

**Forberg/Kiffel 1979**

Gabriele Forberg/Erika Kiffel (Hg.): *Künstler in ihrem Atelier. Eine Fotodokumentation*. Mit Texten von Künstlern und ihren Kritikern. Vorwort von Jörg Krichbaum. München 1979.

**Franck 1998**

Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 1998.

**Freund 1974**

Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. München 1974.

**Freund 1985**

Gisèle Freund: *Photographien*. Mit autobiographischen Texten und einem Vorwort von Christian Caujolle. München 1985.

**Freund 1998**

*Gisèle Freund - Die Poesie des Portraits. Photographien von Schriftstellern und Künstlern*. Mit einem Vorwort der Photographin. München 1998.

**Fried 2014**

Michael Fried: *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*. München 2014.

**Friedrich/Heinrich/Holm 2001**

Arnd Friedrich/Fritz Heinrich/Christiane Holm (Hg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 - 1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*. Petersberg 2001.

**Frizot 1998**

Michel Frizot: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998.

**Früchtl/Zimmermann 2001**

Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main 2001 (=edition suhrkamp, 2196).

**Gebhardt 1984**

Heinz Gebhardt: *Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie*. München 1984.

**Geerlings In: Lexikon des Mittelalters 1999**

Wilhelm Geerlings: „Freundschaft“ In: *Lexikon des Mittelalters*. IV: Erzkanzler bis Hiddensee. Stuttgart/Weimar 1999, S. Sp- 911-912.

**Gernsheim 1962**

Helmut Gernsheim: *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839–1960*. London 1962.

**Gernsheim 1983**

Helmut Gernsheim: *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983 (=Propyläen Kunstgeschichte, Supplemet- und Sonderbände, 3).

**Gernsheim/Gernsheim 1969**

Helmut Gernsheim/Alison Gernsheim (Hg.): *The History of Photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era*. 2. Aufl. New York/St. Louis/San Francisco 1969.

**Gernsheim/Gernsheim 1978**

Helmut Gernsheim/Alison Gernsheim: *Alvin Langdon Coburn - Photographer. An Autobiography*. New York 1978.

**Giuliani 1986**

Luca Giuliani: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt am Main 1986.

**Goethes Werke 1909**

Johann Wolfgang Goethe: *Goethes Werke*. Abt. 4: Goethes Briefe. Hg. im Auftrag von Großherzogin Sophie von Sachsen, 44/1828 (März-September), Weimar 1909.

**Gohr 1975**

Siegfried Gohr: *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage*. Diss. Wien 1975 (=Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1).

**Gombrich 1978**

Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart/Zürich 1978.

**Goodnough In: Art News 1951**

Robert Goodnough: „Pollock paints a picture. Photographs by Hans Nemuth (sic!)“ In: *Art News*, 50/1951, Mai (Nr. 3), S. 38-41 und 60-61.

**Gorgoni 1985**

Gianfranco Gorgoni: *Beyond the Canvas. Artists of the Seventies and Eighties*. Photographs and text by Gianfranco Gorgoni. Introduction by Leo Castelli. New York 1985.

**Gosling 1977**

Nigel Gosling: *Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen*. 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. München 1977.

**Grasskamp In: Kunstforum International 1982**

Walter Grasskamp: „Augenschein. Über die Lesbarkeit des Portraits und die Handschrift des Fotografen“ In: *Kunstforum International*, 52/1982 (6), S. 14-37.

**Greaves 1980**

Roger Greaves: *Nadar, ou le paradoxe vital*. Paris 1980.

**Griener/Schneemann 1998**

Pascal Griener/Peter J. Schneemann (Hg.): *Künstlerbilder/Images de l'artiste*. Bern/Berlin/u.a. 1998 (=Neue Berner Schriften zur Kunst, 4).

### Grimberg 2004

Salomon Grimberg: *Ich werde Dich nie vergessen... Frida Kahlo und Nickolas Muray*. Unveröffentlichte Photographien und Briefe. München 2004.

### Grote/Götze/Steuber 2001

Hanns Grote/Moritz Götze/Thomas Steuber (Hg.): *Die Selbstinszenierungen des Fotografen Fritz Möller. Ein Album "Physiognomischer Studien" zur Pariser Weltausstellung 1900*. Halle (Saale) 2001.

### Gruber 1960

L. Fritz Gruber (Hg.): *Antlitz des Ruhmes*. Köln 1960.

### Gruber 1963

Leo Fritz Gruber: *Man Ray. Portraits*. Gütersloh 1963.

### Gruber 1964

L. Fritz Gruber: *Grosse Photographen unseres Jahrhunderts*. Düsseldorf/Wien 1964.

### Hanselle In: ProfiFoto 2011

Ralf Hanselle: ‚Fotografen waren meine Helden‘. Rolf Hanselle im Gespräch mit Arnold Crane“ In: *ProfiFoto. Magazin für professionelle Fotografie*, 9 (2011), S. 28-31.

### Hartlaub/Weissenfeld 1958

Gustav Friedrich Hartlaub/Felix Weissenfeld (Hg.): *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers*. Krefeld/Baden-Baden 1958.

### Hartmann 1990

Markus Hartmann (Hg.): *Benjamin Katz. Photographien – Photographies*. Stuttgart 1990.

### Hecht 2006

Martin Hecht: *Wahre Freunde. Von der hohen Kunst der Freundschaft*. München 2006.

### Heise 1999

Brigitte Heise: *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*. Diss. Köln/Weimar/Wien 1999 (=Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, 11).

### Heiter 2006

Jürgen Heiter: *Der Photograph. Ein Film über den Porträtisten Benjamin Katz*. 134 Min. Deutschland 2006.

### Heiting/Jaeger 2012

Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.): *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. 2 Bde. Göttingen 2012.

**Hellwig 2005**

Karin Hellwig: *Von der Vita zur Künstlerbiografie*. Berlin 2005

**Hermant 2006**

Jost Hermant: *Freundschaft. Zur Geschichte einer sozialen Bindung*. Köln/Weimar/Wien 2006 (=Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, 22).

**Hettner 1870**

Hermann Hettner: *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert*. Drittes Buch: Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur. Zweite Abtheilung: Das Ideal der Humanität. Braunschweig 1870.

**Hinder/Hützen 1982**

Angelika Hinder/Peter Hützen (Hg.): *Aktionen - Vernissagen - Personen. Die Rheinische Kunstszene der 50er und 60er Jahre. Eine Fotodokumentation von Manfred Leve*. Köln 1982.

**Honnet 1977**

Klaus Honnet: *150 Jahre Fotografie*. Erweiterte Fassung des Bandes 22 der Zeitschrift Kunstforum International. Mainz 1977.

**Honnet In: Kunstforum International 1982**

Klaus Honnet: „Das Bild – das Image – und der Mensch“ In: *Kunstforum International*, 52/1982 (6), S. 128-136.

**Honnet In: Kunstforum International 2004**

Klaus Honnet: „Die Intensität der Malerei wider die glitzerhafte Fotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks“ In: *Kunstforum International*, 171/2004 (Juli-August), S. 143-157.

**Hörner 2002**

Unda Hörner: *Madame Man Ray. Fotografinnen der Avantgarde in Paris. Lee Miller, Gisèle Freund, Berenice Abbott, Marianne Breslauer, Florence Henri, Germaine Krull, Claude Cahun, Ré Soupault, Dora Maar, Ilse Bing*. Berlin 2002.

**Hubmann 1999**

Franz Hubmann: *Das photographische Werk*. Mit einem Interview von Wilfried Seipel und Textbeiträgen von Carl Aigner, Otto Breicha, André Heller, Hans Hollein und Ulrich Pohlmann, Wien 1999.

**Jaffé 1962**

H.C. Jaffé: *Stedelijk Museum*. Köln 1962.

**Jäger 1996**

Jens Jäger: *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839–1860*. Opladen 1996 (=Sozialwissenschaftliche Studien, 35).

**Jäger 2000**

Jens Jäger: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen 2000 (=Historische Einführungen, 7).

**Jocks In: Kunstforum International 1999**

Heinz-Norbert Jocks: „Benjamin Katz. Das Auge des Chronisten am Tatort“ In: *Kunstforum International*, 144/1999 (2), S. 316-329.

**Jung/Müller-Doohm 2011**

Thomas Jung/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*. München 2011.

**Kampmann 2006**

Sabine Kampmann: *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*. München 2006.

**Kanz 1993**

Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurensuche zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München 1993 (=Kunstwissenschaftliche Studien, 59).

**Kanzenbach 2007**

Annette Kanzenbach: *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. München/Berlin 2007 (=Kunstwissenschaftliche Studien, 139).

**Kaufhold 1986**

Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*. Marburg 1986.

**Keller In: Festschrift 1967**

Harald Keller: „Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes“ In: *Essays in the History of Art*. Festschrift für Rudolf Wittkower. Hg. von Douglas Fraser. Bristol 1967, S. 161-173.

**Kemp 1977**

Friedhelm Kemp (Hg.): *Marcel Jouhandeau. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 5: *Meine Freundschaften*. Reinbek 1977.

**Kemp 1983**

Wolfgang Kemp: *Theorie der Fotografie*. 3 Bde. München 1983.

**Kemp 1985**

Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985.

**Kemp/Pichois 1989**

Friedhelm Kemp/Claude Pichois (Hg.): *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe*. In acht Bänden. Bd. 5: Aufsätze zur Literatur und Kunst, 1857–1860. München/Wien 1989.

**Kempe 1979**

Fritz Kempe: *Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie*. Seebruck am Chiemsee 1979.

**Kempe In: Foto-Almanach international 1962**

Fritz Kempe: „Die Indiskretion als fotografisches Prinzip“ In: *Foto-Almanach international. Ein Querschnitt durch das fotografische Schaffen in unserer Zeit*, 1962, S. 13-16.

**Kismaric/Heiferman 1992**

Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hg.): *Frida Kahlo: Die verführte Kamera. Ein photographisches Porträt von Frida Kahlo*. Basel 1992.

**Klant 1995**

Michael Klant: *Der Künstler bei der Arbeit - von Fotografen gesehen*. Ostfildern-Ruit 1995.

**Kleffel 1863**

Ludwig Gustav Kleffel: *Handbuch der praktischen Photographie*. Vollständiges Lehrbuch zur Ausübung dieser Wissenschaft, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen und Verbesserungen. 8. umgearb. und vermehrte Aufl. Leipzig 1863.

**Kleineberg In: Museum Wiesbaden 1977**

Günther Kleineberg: „Adolf Elnain (1877–1945). Ein Wiesbadener Porträtfotograph“ In: *Museum Wiesbaden*, 1977 (11), <http://www.elnain-communication.com/images/project-elements/elain-katalog.pdf>, 30.08.2012.

**Klemm 2004**

Barbara Klemm: *Künstlerporträts*. Mit einem Essay von Wilfried Wiegand und einer Einleitung von Ingo Schulze. Berlin 2004.

**Knieper/Müller 2003**

Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln 2003.

**Kon 1979**

Igor Semenovic Kon: *Freundschaft. Geschichte und Sozialpsychologie der Freundschaft als soziale Institution und individuelle Beziehung*. Hamburg 1979 (=rowohlts deutsche enzyklopädie, 390).

**Körner 1996**

Hans Körner: *Edouard Manet: Dandy, Flaneur, Maler*. München 1996.

**Körte 1806**

Wilhelm Körte (Hg.): *Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller. Aus Gleims litterarischem Nachlasse*. 2 Bde. Zürich 1806.

**Köstler/Seidl 1998**

Andreas Köstler/Ernst Seidl (Hg.): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Köln/Weimar/Wien 1998.

**Kracauer 1977**

Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main 1977 (= suhrkamp taschenbuch, 371).

**Krauss 2000**

Rosalind E. Krauss: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Hg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000 (=Geschichte und Theorie der Fotografie, 2).

**Kris/Kurz 1980**

Ernst Kris/Otto Kurz (Hg.): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt am Main 1980.

**Kroker 1899**

Ernst Kroker: *Die Ayrerische Silhouettensammlung*. Eine Festaussgabe zu Goethes hundertfünfzigstem Geburtstag. Leipzig 1899.

**Lacher In: Lacher 2010**

Reimar F. Lacher: „Freundschaftskult und Porträtkult“ In: Reimar F. Lacher (Hg.): *Von Mensch zu Mensch*. Göttingen 2010.

**Lange/Fuhse 1893**

Konrad Lange/Franz Fuhse (Hg.): *Dürers Schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle (Saale) 1893.

**Lankheit 1952**

Klaus Lankheit: *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg 1952 (=Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 1).

**Lavater 1775-1778**

Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde: Erster, zweyter, dritter und vierter Versuch. Leipzig/Winterthur 1775-1778.

**LDK 2004**

Lexikon der Kunst. *Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. Bd. II. Hg. von Harald Olbrich. Leipzig 2004.

**Lebeck 1987**

Robert Lebeck: *Begegnungen mit Großen der Zeit*. Mit Texten von Rainer Wick. Schaffhausen 1987.

**Lebeck 2008**

Robert Lebeck: *Neugierig auf Welt. Ein Selbstporträt mit Harald Willenbrock*. Göttingen 2008.

**Lerski 1958**

Anneliese Lerski (Hg.): *Der Mensch – mein Bruder. Lichtbilder von Helmar Lerski*. Dresden 1958.

**Liberman 1961**

Alexander Liberman: *Künstler im Atelier. Text und Photographie*. Hannover 1961.

**Liberman 1995**

Alexander Liberman: *Then. Photographs 1925–1995*. Preface by Calvin Tomkins. New York 1995.

**Lichtenberg 1778**

Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomie wider die Physiognomen zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis*. 1778.

**Lindsay 1973**

Jack Lindsay: *Gustave Courbet. His Life and Art*. Somerset 1973.

**Loescher 1903**

Fritz Loescher: *Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber*. Berlin 1903.

**Lohse 1977**

Bernd Lohse (Hg.): *Hugo Erfurth 1874–1948. Der Fotograf der Goldenen Zwanziger Jahre*. Seebruck am Chiemsee 1977.

**Lopate 2004**

Phillip Lopate: *Rudy Burckhardt. Ein Schweizer Blick auf Amerika*. Mit einem Essay von Vincent Katz. Zürich 2004.

**Lord 1994**

James Lord: *Picasso und Dora Maar. Eine persönliche Erinnerung*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Astrid von dem Borne und Irmengard Maria Gabler. München 1994.

**Luhmann 1982**

Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1982.

**Maddow 1979**

Ben Maddow: *Antlitz. Das Bild des Menschen in der Fotografie. Von den ersten Porträtfotos bis zur Gegenwart*. Köln 1979.

**Man 1954**

Felix H. Man: *Eight European Artists*. Introductions by Graham Greene and Jean Cassou. Foreword by Felix H. Man. London 1954.

**Man Ray 1980**

Man Ray: *Photographien Paris 1920-1934*. München 1980.

**Man Ray 1982**

Man Ray: *Man Ray – Photograph*. Mit einer Einleitung von Jean-Hubert Martin. München 1982.

**Manger/Pott 2006**

Klaus Manger/Ute Pott (Hg.): *Rituale der Freundschaft*. Heidelberg 2006 (=Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, 7).

**Mathys 2013**

Nora Mathys: *Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950*. Diss. Baden 2013.

**Maywald 1958**

Wilhelm Maywald: *Portrait + Atelier. Photos - Arp, Braque, Chagall, Le Corbusier, Laurens, Léger, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Utrillo, Villon*. Zürich 1958.

**McCauley 1985**

Elizabeth Anne McCauley: *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Haven/London 1985 (=Yale Publications in the History of Art, 31).

**McCauley 1994**

Elizabeth Anne McCauley: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven/London 1994.

**Melis 2008**

Roger Melis: *Künstlerporträts. Fotografien 1962-2002*. Leipzig 2008 (=Bilder und Zeiten, 4).

**Metken 1978**

Sigrid Metken: *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*. München 1978 (=Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen).

**Michaels 1992**

Barbara L. Michaels: *Gertrude Käsebier: The Photographer and Her Photographs*. New York 1992.

**Mildenberger 2006**

Hermann Mildenberger (Hg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen*. Weimar/Berlin 2006 (=KulturStiftung der Länder – Patrimonia, 274).

**Mitford 1954**

Betty Mitford (Hg.): *E. Barrett to Miss Mitford*. London 1954.

**Molderings 1996**

Herbert Molderings: *Umbo. Otto Umbehrr 1902–1980*. Habil. Düsseldorf 1996.

**Molderings 2008**

Herbert Molderings: *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008.

**Möller In: Das Atelier des Photographen 1898**

Fritz Möller: „Etwas von der Aehnlichkeit“ In: *Das Atelier des Photographen. Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik*, 5/1898.

**Monasterio 2010**

Pablo Ortiz Monasterio (Hg.): *Frida Kahlo. Ihre Photographien. Leben, Liebe, Kunst, Revolution und Tod, 400 Bilder aus dem Photoschatz im Blauen Haus*. Zwenkau 2010.

**Monopol 2/2012**

*Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 2/2012 (Februar).

**Montaigne 1580**

Michel de Montaigne: „De l’amitié“ In: *Les Essais de messire Michel, seigneur de Montaigne*. 1. Bd. 1580.

**Montaigne 1969**

Michel de Montaigne: *Essais*. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Arthur Franz. Stuttgart 1969.

**Mulas 1967**

Ugo Mulas: *New York. The new art scene*. Text von Alan Solomon. Mailand 1967.

**Münchberg/Reidenbach 2012**

Katharina Münchberg/Christian Reidenbach (Hg.): *Freundschaft. Theorien und Poetiken*. München 2012.

**Muray 1978**

Nickolas Muray: *Muray's Celebrity Portraits of the Twenties and Thirties*. New York 1978.

**Namuth 1973**

Hans Namuth: *Fifty-two Artists. Photographs by Hans Namuth*. New York 1973.

**Namuth 1981**

Hans Namuth: *Artists 1950-81. A personal view*. New York 1981.

**Namuth In: Portfolio 1951**

Hans Namuth: „Jackson Pollock“ In: *Portfolio: the annual of the graphic arts*, 3/1951, o.S. [6 Seiten].

**Naumann/Obalk 2000**

Francis M. Naumann/Hector Obalk (Hg.): *Affect Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. London 2000.

**Newhall 1998**

Beaumont Newhall: *Geschichte der Photographie*. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser. München 1998.

**Nieberding In: Zeit online 14.07.2011**

Mareike Nieberding: „Fotograf Arnold Crane. ‚Ich wollte dem Moment ein Denkmal setzen““ In: *Zeit online*, 14.07.2011 (17.10.2012)

**Nietzsche In: Colli/Montinari 1999**

Friedrich Nietzsche: „376. Von den Freunden“ In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Kritische Studienausgabe, Bd. 2, 2. Durchgesehene Aufl. München 1999.

**Nitschke In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972**

A. Nitschke: „Freundschaft. II“ In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2: D-F. Hg. von Joachim Ritter. Darmstadt 1972.

**Noetzel 1999**

Thomas Noetzel: *Authentizität als politisches Problem*. Berlin 1999 (=Politische Ideen, 9).

**Nötzoldt-Linden 1994**

Ursula Nötzoldt-Linden: *Freundschaft. Zur Thematisierung einer vernachlässigten soziologischen Kategorie*. Opladen 1994 (=Studien zur Sozialwissenschaft, 140).

**Oels/Schneider 2015**

David Oels/Ute Schneider (Hg.): *‚Der ganze Verlag ist einfach eine Bonbonniere‘. Ullstein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin/München/Boston 2015 (=Archiv für Geschichte des Buchwesens – Studien, 10).

**Opus Epistolarum 1913**

*Opus Epistolarum des. Erasmi Roterdami*, Bd. III: 1517–1519. London/Edinburgh/u.a. 1913

**Ortega 1997**

Francisco Ortega: *Michel Foucault. Rekonstruktion der Freundschaft*. Diss. München 1997.

**Oschema 2006**

Klaus Oschema: *Freundschaft und Nähe im spätmittelalterlichen Burgund. Studien zum Spannungsfeld von Emotion und Institution*. Köln/Weimar/Wien 2006.

**Oschema 2007**

Klaus Oschema (Hg.): *Freundschaft oder "amitié"? Ein politisch-soziales Konzept der Vormoderne im zwischensprachlichen Vergleich (15.–17. Jahrhundert)*. Berlin 2007 (=Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 40).

**Panofsky In: The Art Bulletin 1942**

Erwin Panofsky: „Conrad Celtes and Kunz von Rosen: Two Problems in Portrait Identification“ In: *The Art Bulletin*, XXIV/1942 (1).

**Pensel In: Deutscher Foto-Almanach 1954**

Hans Pensel: „Der Mensch im Umbruch“ In: *Deutscher Foto-Almanach. Ein Querschnitt durch das fotografische Schaffen unserer Zeit*, 1954, S. 54/55.

**Peters 1979**

Ursula Peters: *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland, 1839–1900*. Köln 1979.

**Peters In: Fotogeschichte 1983**

Ursula Peters: „Aufklärung, Volksbildung oder Herrschaftsstrategie? Die Prominenz im Sammelfoto“ In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 3/1983 (9), S. 21-40.

**Phillips In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 1910**

Claude Phillips: „The Salting Collection – II. The Italian Pictures“ In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Illustrated & Published Monthly, XVII/1910 (April -September), S. 9-22.

**Plon 1875**

Eugène Plon: *Thorwaldsen. Sein Leben und seine Werke*. Wien 1875.

**Preimesberger/Baader/Suthor 1999**

Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*. Berlin 1999 (=Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2).

**Prinet 1976**

Jean Prinet (Hg.): *Nadar photographe. Portraits d'artistes et de critiques*. Paris 1976.

**Prinet/Dilasser/Vitali 1973**

Jean Prinet/Antoinette Dilasser/Lamberto Vitali (Hg.): *Nadar. Testi di Nadar*. Con 100 fotografie di Nadar e altri documenti. Turin 1973.

**Quinn 1965**

Edward Quinn: *Picasso – Werke und Tage. Eine photographische Studie von Edward Quinn*. Einleitung und Text von Roland Penrose, Zürich 1965.

**Quinn 1975**

Edward Quinn: *Picasso*. Texte von Francis Ponge und Pierre Descargues. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1975.

**Quinn 1977**

Edward Quinn: *Picasso. Fotos von 1951 – 1972*. Köln 1977.

**Quinn/Daix 1987**

Edward Quinn/Pierre Daix: *Picasso – Mensch und Bild*. Mit einer Einleitung von Pierre Daix. Stuttgart 1987.

**Ramsbrock/Vowinckel/Zierenberg 2013**

Annelie Ramsbrock/Annette Vowinckel/Malte Zierenberg (Hg.): *Fotografie im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung*. Göttingen 2013 (=Geschichte der Gegenwart, 6).

**Rasch 1936**

Wolfdietrich Rasch: *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock*. Halle (Saale) 1936 (=Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 21).

**Reckwitz 2012**

Andreas Reckwitz (Hg.): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin 2012 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1995).

**Reibnitz In: Der neue Pauly 1998**

Barbara von Reibnitz: „Freundschaft“ In: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*. Bd. 4 Epo–Gro. Hg. von Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 669-674.

**Rewald 1967**

John Rewald: *Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus*. Köln 1967.

**Rieval 1978**

Aelred von Rieval: *Über die geistliche Freundschaft*. Latein – Deutsch. Ins Dt. übertragen von Rhaban Haacke. Trier 1978 (=Occidens. Horizonte des Westens, 3).

**Rievallensis In: Patrologia Latina 1965**

Aelredi Rievallensis: „De spirituali amicitia“ In: *Patrologia Latina*, 195/1965.

**Rohmann 2005**

Ivonne Rohmann: *Lee Miller - Künstlerporträts. Porträtfotografien von Pablo Picasso, Max Ernst und der künstlerischen Avantgarde von 1929 bis 1973*. Diss. Göttingen 2005.

**Römpler 1957**

Karl Römpler: *Das Bildnis in Deutschland von 1800 bis zur Gegenwart*. Dresden 1957.

**Rose 1980**

Barbara Rose (Hg.): *Pollock Painting. Photographs by Hans Namuth*. New York 1980.

**Rouillé/Marbot 1986**

André Rouillé/Bernard Marbot (Hg.): *Le Corps et son Image. Photographies du dix-neuvième Siècle*. Paris/La Rochelle 1986.

**Salomon 1954**

Erich Salomon: *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*. Mit 112 Bildern. Stuttgart 1954.

**Sandberg/Jaffé 1961**

W. Sandberg/H. L. C. Jaffé (Hg.): *Ein Museum für moderne Kunst. Stedelijk Amsterdam*. Köln 1961.

**Sander 1971**

August Sander: *Menschen ohne Maske*. Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und einem Vorwort von Golo Mann. Luzern/Frankfurt am Main 1971.

**Sander 1976**

August Sander: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts von August Sander*. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München 1976.

**Scheidegger 1958**

Ernst Scheidegger (Hg.): *Alberto Giacometti. Schriften, Fotos, Zeichnungen*. Zürich 1958.

**Scheidegger 1999**

Ernst Scheidegger: *Einblicke. Begegnungen mit Künstlern des 20. Jahrhunderts*. Text von Peter Zeindler. Zürich 1999.

**Scheidegger 2000**

Ernst Scheidegger: *Spuren einer Freundschaft. Alberto Giacometti*. Überarb. Neuauflage. Zürich/Frankfurt am Main 2000.

**Scheidegger 2006**

Ernst Scheidegger: *Alberto Giacometti – Skulpturen in Gips*. Fotografien. Zürich 2006.

### Scheurer 1987

Hans J. Scheurer: *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*. Köln 1987.

### Schlink In: Freiburger Universitätsblätter 1996

Wilhelm Schlink: „Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler im 19. Jahrhundert“ In: *Freiburger Universitätsblätter*, 1996 (Bd. 132: Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst), S. 131-151.

### Schmidt 1886

Erich Schmidt (Hg.): *Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder*. Weimar 1886 (=Schriften der Goethe-Gesellschaft, 2).

### Schmoll 2011

Friedemann Schmoll (Hg.): *Freundschaft. Beziehungen und Bekenntnisse*. Tübingen 2011.

### Schnabel 2003

Werner Wilhelm Schnabel: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2003 (=Frühe Neuzeit, 78).

### Schnabel In: Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 2010

Werner Wilhelm Schnabel: „Selbstinszenierung in Texten und Bildern. Stammbücher und Stammbucheinträge aus Helmstadt“ In: *Das Athen der Welfen. Die Reformuniversität Helmstadt 1576–1810*. Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Hg. von Jens Bruning/Ulrike Gleixner. Wolfenbüttel 2010, S. 68-77.

### Schöppe 1937

Wilhelm Schöppe (Hg.): *Meister der Kamera erzählen: wie sie wurden und wie sie arbeiten. Hugo Erfurth, Franz Grainer, Kurt Hielscher, Erna Lendvai-Dircksen, Prof. Walter Hege, Albert Renger-Patzsch, Dr. Paul Wolff, Adolf Lazi, Dr. Otto Croy, Dr. Martin Hürlimann, Willy Zielke, Fr. A. von Blücher*. Halle-Saale 1937.

### Schröer In: Kunstzeitung 2015

Carl Friedrich Schröer: „Der Rastlose. Über Benjamin Katz, dessen Foto-Archiv aus allen Nähten platzt“ In: *Kunstzeitung*, 2015 (April), S. 5.

### Schülke 2002

Gerolf Schülke: „Portraitfotografien aus Reportagen. Nachträgliche Schriftfassung der nach Stichworten vorgetragenen Einführung zur Ausstellung am 5.5.2002 im Bahnhof Eller in Düsseldorf“, [http://www.hellgoth-bg.de/um\\_schuelke.html](http://www.hellgoth-bg.de/um_schuelke.html), 23.07.2015.

**Schulz-Hoffmann 1991**

Carla Schulz-Hoffmann: *Max Beckmann. Der Maler*. München 1991.

**Schuster/Gille 1999**

Gerhard Schuster/Caroline Gille (Hg.): *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759–1832*. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. Bd. 1. München/Wien 1999.

**Schwarz 2000**

Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Vol. I, The Text. New York 2000.

**Schweicher 1962**

Curt Schweicher: *Künstler der Gegenwart. Maler, Bildhauer, Architekten*. Gütersloh 1962.

**Sedlmeyr 1948**

Hans Sedlmeyr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.

**Seidel In: Historisches Wörterbuch der Philosophie 1972**

Ch. Seidel: „Freundschaft. III“ In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1972, Sp. 1108-1109.

**Seidel 2009**

Kerstin Seidel: *Freunde und Verwandte. Soziale Beziehungen in einer spätmittelalterlichen Stadt*. Frankfurt am Main 2009 (=Campus Historische Studien, 49).

**Skokan 2009**

Isabel Skokan: *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten im Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Diss. Berlin 2009.

**Sontag 1978**

Susan Sontag: *Über Fotografie*. München/Wien 1978.

**Steichen 1965**

Edward Steichen: *Ein Leben für die Fotografie*. Wien/Düsseldorf 1965.

**Stein 1986**

Harvey Stein: *Artists Observed. Photographs by Harvey Stein*. New York 1986.

**Steinert 1961**

Otto Steinert: *Hugo Erfurth - Bildnisse*. Eingeleitet von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth. Gütersloh 1961.

**Stenger 1938**

Erich Stenger: *Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren*. Leipzig 1938.

**Stenger In: Deutscher Kamera-Almanach 1928**

Erich Stenger: „Aus der Frühgeschichte der Photographie. Schopenhauer und die Photographie“ In: *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, 19/1928, S. 11-31.

**Stolze In: Das Atelier des Photographen 1896**

F. Stolze: „Berufsphotograph und Amateur“ In: *Das Atelier des Photographen. Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik*, 3/1896 (11), S. 172-178.

**Strobl In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993**

Andreas Strobl: „Otto Dix und Hugo Erfurth. Der Maler im Zeitalter der Photographie“ In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 44/1993, S. 181-199.

**Sullivan 2004**

Robert Sullivan (Hg.): *Die großen LIFE Photographen*. Einführung von John Loengard. Ein Rückblick von Gordon Parks. München 2004.

**Tenbruck In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 1964**

Friedrich H. Tenbruck: „Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen“ In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 16/1964, S. 431-456.

**Thiele 1856**

Just Mathias Thiele: *Thorvaldsen's Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers*. 3 Bde. Leipzig 1856.

**Tieck 1844**

Ludwig Tieck: *Novellen. Erster Band: Die Gemälde. Die Verlobung. Die Reisenden. Musikalische Leiden und Freuden*. Berlin 1844 (=Ludwig Tieck's Schriften, 17).

**Tönnis In: Zeitschrift für Kunstpädagogik 1975**

Gisbert Tönnis: „Der Einfluß des Dialogs zwischen Fotograf und Fotografiertem auf die Struktur der Portraitfotografie“ In: *Zeitschrift für Kunstpädagogik*, 2/1975 (März-April), S. 89-97.

**Ullrich 2002**

Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2002.

**Ullrich In: Art 2012**

Wolfgang Ullrich: „Folgt mir nicht!“ In: *Art. Das Kunstmagazin*, 7/2012, S. 54/55.

**Ullrich In: Wespennest 2008**

Wolfgang Ullrich: „„Wir sind im Wahlkampf“. Die Inszenierung Jonathan Meeses“ In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*, 2008 (152), S. 70-77.

**Ullrich/Schirdewahn 2002**

Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hg.): *Stars. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main 2002.

**Valstar/Schütz 1985**

Arta Valstar/Dieter C. Schütz (Hg.): *Von Hildebrand bis Kricke. Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schülersgabe für Eduard Trier zum 7. Februar 1985. Bonn 1985.

**Vogl In: Futscher/Mixa 2008**

Patrick Vogl: „Von Gespenstern und unheimlichen Doppelgängern. Zur fotografischen Repräsentation von Freundschaft“ In: Edith Futscher/Elisabeth Mixa (Hg.): *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*. 46/2008 (Dezember: Bilder von Freund/Innen/schaft. Kunst, Soziologie und Ästhetik). Marburg 2008.

**Waetzoldt 1908**

Wilhelm Waetzoldt: *Die Kunst des Porträts*. Leipzig 1908.

**Waetzoldt 1935**

Wilhelm Waetzoldt: *Dürer und seine Zeit*. Grosse Illustrierte Phaidon-Ausgabe. Wien 1935.

**Walther 1986**

Pan Walther: *Künstlerische Porträt-Fotografie*. München 1986.

**Weidemann 1993**

Henning Weidemann (Hg.): *Benjamin Katz - Photos. Atelier Gerhard Richter*. Ostfildern-Ruit 1993.

**Weller 1943**

Allen Stuart Weller: *Francesco di Giorgio. 1439–1501*. Chicago/Illinois 1943.

**Westheim 1925**

Paul Westheim: *Künstlerbekenntnisse. Briefe/Tagebuchblätter/Betrachtungen heutiger Künstler*. Berlin 1925.

**Wey In: La Lumière 1851**

Francis Wey: „Théorie du portrait“ In: *La Lumière. Journal de la photographie*, 12/1851 (27.04.1851).

**Wiegand 1980**

Wilfried Wiegand: *Frühzeit der Photographie. 1826–1890*. Berlin/Darmstadt/Wien 1980.

**Wiegand 1981**

Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt am Main 1981.

### Witte 1990

Karsten Witte (Hg.): *Siegfried Kracauer: Über die Freundschaft. Essays*. Editorische Notiz und Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main 1990 (=Bibliothek Suhrkamp, 302).

### Wittmann 2004

Barbara Wittmann: *Gesichter geben. Édouard Manet und die Poetik des Portraits*. München 2004.

[www.applepuree.net](http://www.applepuree.net)

<http://www.applepuree.net/wp-content/uploads/2014/06/471121.jpg>, 17.09.2015

[www.axellauer.de](http://www.axellauer.de)

<http://www.axellauer.de/fotografisches-angebot/kuenstler-portrait/>, 17.09.2015

[www.editions-hazan.fr](http://www.editions-hazan.fr)

<https://www.editions-hazan.fr/livre/picasso-sans-cliche-photographies-dedward-quinn-9782754110112>, 10.02.2021

[www.photowerke.de](http://www.photowerke.de)

<http://www.photowerke.de/pw04/online/werkgruppen.htm>, 18.04.2015

[www.tfoaol.com](http://www.tfoaol.com)

<http://www.tfoaol.com/aa/8aa/8aa447.htm>, 11.03.2012

[www.npg.si.edu](http://www.npg.si.edu)

<http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>, 17.09.2015

[www.zeit.de](http://www.zeit.de)

<https://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-07/arnold-crane-interview>, 02.03.2021

### Zeiner 2011

Verena Zeiner: *Benjamin Katz. Der Künstler im Blickfeld des Fotografen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Karlsruhe 2011.

### Zinke 2008

Gabriella Zinke: *Das Bild des Künstlers. Fotoporträts von Picasso, Giacometti und Le Corbusier*. Diss. Zürich 2008.



Freundschaft stellt im Kontext des fotografischen Porträts von Bildenden Künstlern einen wiederkehrenden Topos dar. Worin liegen die Motive und offenbaren sich diese in den Fotografien?

Zur Akzentuierung ihres fotografischen Werkes bedienen sich Fotografen häufig unterschiedlicher Topoi. Erfolgversprechende Wege sind die Nennung berühmter Modelle oder die Fokussierung auf eine bestimmte Personengruppe. Auch die soziale Komponente der Freundschaft zu Prominenten, Politikern oder Künstlern wird gerne angeführt.

Vielfach benannt wird die Augenfälligkeit der in den Fotografien sichtbaren Freundschaft zwischen porträtiertem Bildenden Künstler und porträtierendem Fotografen. Das Vorbild findet sich im romantischen Freundschaftsbild – einer in der Malerei angelegten Bildgattung. Die Übertragung auf das fotografische Porträt Bildender Künstler macht deutlich, dass eine eindeutige Typologie nicht möglich ist. Während sich der Freund in der Frühzeit der Fotografie bemüht von der Typologie des Standesporträts abzuweichen und das Neue Sehen experimentelle Porträts hervorbringt, sind spätestens mit dem rasanten Wachstum der Dokumentarfotografie die Intentionen von Fotoporträts Bildender Künstler deutlich aufgeladen mit wechselseitigen Belangen.

Einzelne spontane Fotoporträts können ebenso als *Freundesbildnis* gelesen werden wie die Serie gemeinsamer Porträtsitzungen oder die Publikation einer über Jahre fotografisch festgehaltenen Freundschaft. Die Bildkriterien sind vielschichtig und nuanciert, sodass eine pauschale Zugehörigkeit von Porträttypus und Beziehungsstatus nicht möglich ist. Das Attribut *fotografisches Freundesbildnis* bleibt ähnlich unspezifisch wie die unter dem Begriff Freundschaft zusammengefasste Hoffnung auf Authentizität und Intimität. Beiden Themen gemein ist die Rolle als Beurteilungskriterium in der Rezeption des Fotografen und legt die Vielschichtigkeit sowie den Wandel des Fotografenselbstverständnisses in der Geschichte der Fotografie dar.

ISBN 978-3-7315-1100-7



9 783731 511007 >