

Museum Wiesbaden

11

Oktober 1977

Wiesbaden, Friedr.-Ebert-Allee 2
Kunstsammlungen / ☎ 061 21 / 368670
Naturwissenschaftliche Sammlung
☎ 061 21 / 368672
Sammlung Nassauischer Altertümer
☎ 061 21 / 368677

Aus dem Inhalt:

Adolf Elnain (1877 – 1945)

Ein Wiesbadener

Porträtphotograph

Seite 2–17

Katalogverzeichnis

Literatur

Seite 18

Seite 19

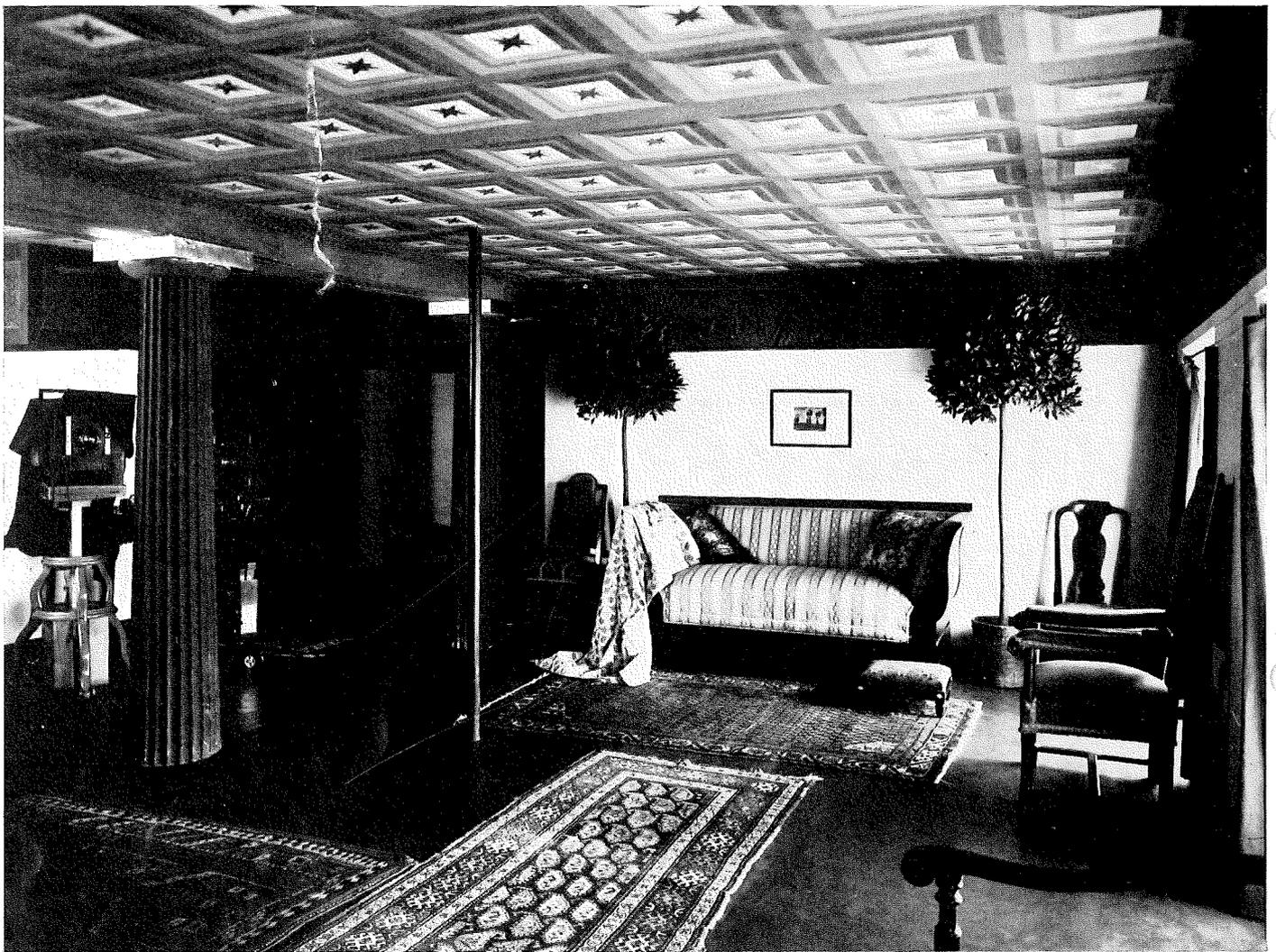
Geöffnet täglich 10–16 Uhr

dienstags auch 17–21 Uhr

montags geschlossen

Adolf Elnain (1877-1945) Ein Wiesbadener Porträtphotograph





Das Atelier Elnains in der Wilhelmstraße im Hotel „Vier Jahreszeiten“

Adolf Elnain: Erleben wir in seinen Bildnissen noch den falschen Prunk in den Arbeitsstätten der Photographen, der nur zu oft an den „verführerischen Zauber der üppig ausgestatteten Ateliers mit den schwellenden Kissen auf weichen Ottomanen gewisser berühmter Malerfürsten“ erinnert? Oder stehen wir mit seinen Arbeiten gerade an einem Wendepunkt in der Geschichte der Porträtphotographie in den Jahren um 1900? Werden die Menschen bei ihm weiterhin in elegante Posen „hineingedrechselt“? Spüren wir noch das Komplizierte und Raffinierte des technischen Apparates, den „Ballast von Äußerlichkeiten“ und die „Grazie“, mit der die Personen in eine künstlich kombinierte Umgebung hineingezwängt werden? (Vgl. Loescher, S. 151.)

Der junge Adolf Elnain beginnt seine photographische Laufbahn in diesen Jahren um 1900, als der Kampf um die neue Auffassung innerhalb der Porträtphotographie am heftigsten entbrannt war. Schon 1893 sezierte Alfred Lichtwark, Kunsthistoriker, Pädagoge und Direktor der Hamburger Kunsthalle, aus Anlaß der ersten Hamburger kunstphotographischen Ausstellung in bestechender Weise die Ursachen für den tiefen Verfall der Atelierphotographie: „Das deutsche Publikum hat im allgemeinen einen Abscheu vor der Wirk-

lichkeit. Selten will es scheinen wie es ist, jeder hat das Bedürfnis, sich im Bildnis nach einem vagen Ideal gesteigert zu sehen . . . Das Publikum schätzt im Bildnis nur die sogenannte schöne Ähnlichkeit, das heißt die Unterdrückung des Charakteristischen . . . Bei solchen Stimmungen und Wünschen im Publikum müssen die besten Bestrebungen der Berufsphotographen scheitern.“ Nur zu eindeutig und sicher zu Recht wird hier dem Konsumenten die Schuld an den minderwertigen Endprodukten einfallloser Massenware zugesprochen. Waren nicht aber auch die Photographen den „Bedürfnissen“ ihrer Auftraggeber erlegen – wenn auch oftmals durch den unerbittlichen Konkurrenzdruck hervorgerufen – und sind dadurch rückwirkend nicht auch die Wünsche des Publikums stabilisiert worden?

So entstand eben das „Schönheitsideal des Farbphotographen“, das nur zu gern bespöttelt wurde. Es sollte ein langwieriger Kampf werden, bis die Bestrebungen um eine „neue Kunstphotographie“ in der täglichen Arbeit von Berufs- und Amateurphotographen ihren sichtbaren Niederschlag finden sollten. Lichtwark war hierin einer der unermüdbaren Vorkämpfer, war er es doch schließlich gewesen, der die „revolutionäre Tat“ begangen hatte, den

Kunsttempel durch die Ausstellung photographischer Objekte zu entweihen: „Dem Publikum kam es vor“, schrieb Lichtwark, „als wollte ein Naturforscherkongreß als Sitzungssaal eine Kirche benutzen.“ Mit scharfem Weitblick für die Zukunft förderte Lichtwark auch das Sammeln von zeitgenössischen Photographien: „... wird nicht von heute ab das Material gesammelt, so ist es nicht mehr vorhanden, wenn die immer einen Posttag zu spät aufwachende Wissenschaft sich danach sehnt.“ (Kempe, S. 24.) Lichtwark sollte recht behalten!

Zur Biographie

Adolf Elnain, geboren am 24. Januar 1877 in Frankfurt, ging nach dem Besuch des dortigen Gymnasiums im Alter von 18 Jahren nach Südamerika auf die Plantage seines älteren Bruders, kehrte aber nach anderthalbjährigem Aufenthalt infolge schwerer Erkrankung nach Deutschland zurück.

Seitdem beschäftigte er sich intensiv mit der Photographie und trat als Volontär in das Atelier eines bekannten Frankfurter Photographen, J. B. Ciolina, ein. Wenig später übertrug ihm Ciolina die Leitung seiner Filiale in Bad Homburg.

Zu Anfang des Jahres 1903 aber zieht es den jungen Photographen in die

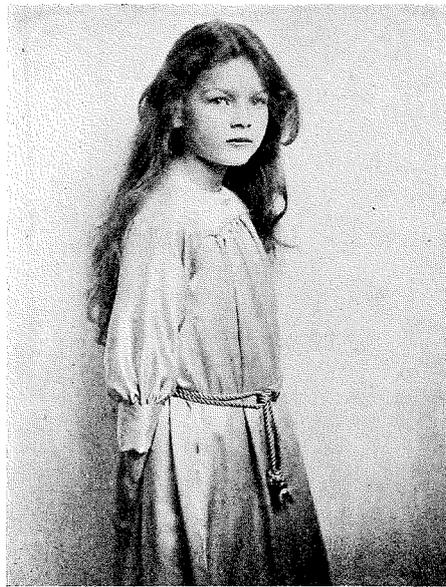
„Weltkurstadt“, wo er sich auf der Wilhelmstraße ein Atelier einrichtet (heute Café Kunder). Schon bald wird ein größeres Atelier nötig, das er ebenfalls auf der Wilhelmstraße im Hotel „Vier Jahreszeiten“ findet, wo er den Zwischenstock mietet. Hier saß er nun unmittelbar an der „Quelle“, denn seine bevorzugten Kunden waren die Kurgäste aus dem In- und Ausland, überwiegend begüterte Herrschaftlichkeiten aus den Adelskreisen, Gelehrte, Künstler etc.

Nach dem ersten Weltkrieg wandelte sich die Struktur seiner Besucherschaft. Statt Grafen und Fürsten, statt Flügeladjutanten und Comtessen kamen nun Offiziere der Besatzungsmächte Frankreich und Amerika. Aber auch Politiker, Schauspielerinnen, Maler, Dichter und Musiker standen ihm Modell. Die sogenannte „gebildete Welt“ war weiterhin bei ihm zu Gast. Doch die Krisenjahre gingen auch an dem Betrieb Elnains nicht spurlos vorüber. Kurzfristig hatte er eine Filiale in Düsseldorf aufgemacht, wo Verwandte von ihm lebten. Wenig später aber zog es ihn doch wieder ganz nach Wiesbaden zurück. Das sehenswerte, mit großen Labor-einrichtungen ausgestattete Atelier im Gebäude der „Vier Jahreszeiten“ aber hatte er aus finanziellen Gründen aufgeben müssen.

In dem kleineren Atelier, das sich ebenfalls auf der Wilhelmstraße (Nr. 28) befand, verlor Elnain im zweiten Weltkrieg durch Bombenschaden sein gesamtes Platten- und Photomaterial. Was gerettet werden konnte, befindet sich heute in Privatbesitz. Kurz nach Beendigung des Krieges, am 20. Dezember 1945, verstarb Adolf Elnain im Alter von 68 Jahren. Lange Zeit vergessen, soll zu seinem 100. Geburtstag ein Bruchteil seines photographischen Werkes in einer Ausstellung präsentiert werden. Nicht zuletzt wird damit ein sicher nicht geringer Beitrag zur Wiesbadener Kulturgeschichte und zur Entwicklung der deutschen Porträtphotographie überhaupt geleistet.

Zur photographischen Situation in Wiesbaden um 1900

Kurz bevor der 26jährige Elnain nach Wiesbaden kam, hatte sich hier ein „Amateur-Photographen-Verein“ etabliert, der am 12. April 1901 gegründet worden war. Zum ersten Vorsitzenden hatte man den Ingenieur Ernst Emminghaus gewählt. In den Versammlungen, die im „Nonnenhof“ stattfanden, wurde teilweise ein anspruchsvolles Programm mit zahlreichen Fachvorträgen zur Geschichte und Technik der Photographie abgewickelt. So sprach etwa Dr. med. Witkowski – selber ein eifriger Amateur – im Februar 1905 über „Die additive Methode der Dreifarbenphotographie durch optische Synthese“, wobei der Dreifarben-Kombinationsapparat von Dr. Rothe in Höchst vorgeführt wurde. Die Produk-



Kat. Nr. 1, Bildnis eines jungen Mädchens

tion des neuen Apparates lag in den Händen des Wiesbadener Fabrikanten Horn (Photographische Rundschau, 20. Jg., 1906). Schon Ende 1907 konnte der Verein mit der beachtlichen Mitgliederzahl von 48 Personen (6 Damen und 42 Herren) aufwarten (Photographische Rundschau, 22. Jg., 1908).

Eine recht umfangreiche Ausstellung wurde vom Verein in der Zeit vom 6. 10. – 3. 11. 1907 veranstaltet, auf der von den 400 eingesandten Bildern nur etwa die Hälfte gezeigt werden konnte. Die Zahl verrät aber, wie stark das Interesse an der Photographie in Wiesbaden nach der Jahrhundertwende gewesen ist. Auch der Verkauf von 302 Ausstellungskatalogen kann das bestätigen. Die Ausstellung fand in der Gemäldegalerie statt. Die Bedeutung dieses Unternehmens beweist auch die Würdigung durch die „Photographische Rundschau“ (22. Jg., 1908), die eine Reihe von Werken der Wiesbadener Amateur-Photographen veröffent-



Kat. Nr. 2, Bildnis einer Dame

lichte. Es handelte sich hierbei um die Aufnahmen von Dr. W. Ernst, Dr. P. Jürges, Ludw. Schmitz, Dr. Stein, Erich Bergling, die sich in ihren Schnappschüssen vehement um das Einfangen von Naturstimmungen bemühten („Waldrand“, „letzte Abendsonne“, „Park“, „Teich in Clarenthal“, „Regen in Sicht“ etc.). Besonders hervorgehoben aber wurde eine Porträtaufnahme von Adolf Dochnahl, die „an die vor fünf Jahren in Wiesbaden veranstaltete ‚Erste Internationale Bildnisausstellung‘ gemahnt, die die Amateure mehr hätte anspornen können, das Bildnis zu pflegen.“

Das ist natürlich eine deutliche Kritik an den Motiven der Amateurphotographen, die sich allgemein mehr auf das Gebiet der Landschaft mit ihren sich zu allen Tageszeiten verändernden ästhetischen Momenten gestürzt und die Porträtphotographie weitgehend vernachlässigt hatten. Das aber lag wohl vor allem daran, daß die Anfertigung von Bildnissen ganz fest in der Hand der Berufsphotographen verankert war!

Die eben erwähnte „Erste Internationale Ausstellung für künstlerische Bildnis-Photographie“ wurde am 26. April 1903 im Festsaal des Wiesbadener Rathauses eröffnet und dauerte genau einen Monat, bis zum 26. Mai 1903. Beteiligt hatten sich neben in- und ausländischen Berufsphotographen auch eine ganze Anzahl von Amateuren. Konzipiert war die Bilder-Schau als Wander-Ausstellung und fand auch durch die „freundliche Unterstützung der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst in Berlin im Salon Keller und Reiner große Beachtung.“ (F. Hansen, in: „Photographische Chronik“, 1903, Nr. 85.)

Das Vorwort des Kataloges stammt von dem Wiesbadener „Privatgelehrten“ Dr. v. Grolmann (Adreßbuch von 1903), der stets die Ausstellungshäfte der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst bearbeitete. (U. Schmidt, S. 159.) Geradezu aggressiv ging v. Grolmann mit der bisherigen Entwicklung der Porträtphotographie ins Gericht und entwarf zugleich programmatisch „neue Richtlinien“ für die Zukunft: „... ließ es sich die Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst seit ihrer Gründung angelegen sein, auch ihrerseits bei der Befreiung der Bildnisphotographie aus tiefer Verkommenheit mit zu wirken. Sie versuchte zunächst im kleinen auf die lokalen Verhältnisse einzuwirken. Um das Publikum der photographenreichen Bäderstadt über die ganze Hohlheit und geistige Leere der üblichen Ateliernaufnahmen nach Kräften aufzuklären, ließ der Vorstand vor nunmehr zwei Jahren von seinen Mitgliedern und deren Bekannten eine größere Reihe unretouchierter Aufnahmen machen, die zugleich nach Möglichkeit eine ungezwungene natürliche Haltung aufwiesen.“



v. Grolmann rief weiterhin auf zum Ausbrechen aus der „Menge der Dutzendphotographie“ und zum Kampf „gegen die teiggeknetete Physiognomie der retouchierten Photographie“. (Katalog von 1903, S. 6.)

Warum im Hinblick auf die Arbeiten von Adolf Elnain diese so ausführliche Kommentierung der Ausstellung des Jahres 1903? Die Gründe sind folgende: Es wurden etwa 300 Bilder von durchweg bekannten hervorragenden Photographen ausgestellt. Darunter befanden sich Bildnisaufnahmen von Lützel (München), N. Perscheid (Leipzig), Fritz Möller (Halle), Wilhelm Weimer (Darmstadt), Hugo Erfurth (Dresden), A. Gottheil (Danzig), R. Dührkoop (Hamburg), R. Renger-Patzsch (Dresden) und den beiden New Yorkern Steichen und Stieglitz. Dazu kamen noch die Gebrüder Hofmeister aus Hamburg mit drei Bildnissen sowie der Londoner Frederik Hollyer, die ebenfalls zu den bedeutendsten Photographen der Zeit zählten. Besonders Hollyer wurde in Wiesbaden sehr geschätzt infolge seiner „künstlerischen Wiedergabe“, die impressionistischen, „malerischen“ Effekten oft nahekam (Maler Burne-Jones). Die Hofmeister waren die Exponenten des „Gummidrucks“, ein Verfahren, das – soweit ich sehe – von Elnain nie verwandt worden ist. Die Vorteile dieser Technik lagen in der Möglichkeit, Einzelheiten zu unterdrücken oder zu mildern und Stimmungen in das Bild zu bringen, die dem Negativ fehlen. Durch mehrfaches Übereinanderdrucken konnten Teile des Bildes verstärkt und so eine größere Plastizität erzielt werden. Die Folge davon war, daß die Photographien oft gar nicht mehr als solche wirkten, sondern schon mehr an Gemälde erinnerten. Natürlich waren Theodor und Oskar Hofmeister auch auf der Wiesbadener Ausstellung mit Gummidrucken vertreten.

Wenn den jungen Elnain auch nicht in größerem Maße die Technik der Hamburger interessiert haben wird, so konnte er doch von der „Porträtaufassung“ der photographierenden Brüder beeindruckt worden sein, denn diese „pflegen ihre Modelle in möglichst natürlichen Stellungen aufzunehmen. Sie überlassen die Wahl, wenn irgend möglich, dem Aufzunehmenden selbst, damit eine ungezwungene, natürliche Haltung herauskommt“. (Ernst Juhl, in: Photographische Rundschau, 16. Jg., 1902). Das ist den Intentionen Elnains in den späteren Jahren durchaus kongruent.

Alle genannten Photographen aber hatten gemeinsam, daß sie „der neuen Richtung huldigen und ihr die Wege ebnen“. Außerdem zeigen sie „eine derartige kraftvolle Lebenswahrheit und malerische Wirkung, daß man nur wünschen kann, diese Vorkämpfer der neuen Richtung mögen recht viele Nachfolger finden, die es ermöglichen,



Kat. Nr. 8, Mutter und Sohn

sich sowohl von der alten Schablone als auch von der übermodernen Effekthascherei zu befreien“. (F. Hansen.) Das entspricht in etwa einer Auffassung der „neuen Mitte“. Zu diesem erlauchten Kreis gehörten auch zwei Photographen aus Wiesbaden. Der eine war der Berufs- und Hofphotograph C. H. Schiffer, der sich mit zwei Bildnissen beteiligte. Schiffer betrieb ein „trefflich bekanntes Atelier“ in der Taunusstraße und soll – nach zeitgenössischer Aussage – „hervorragende Leistungsfähigkeit und modernes Stilempfinden“ bewiesen haben. (Die Weltkurstadt, Heft 8, Wiesbaden 1911.)

Bei dem zweiten Photographen handelte es sich um Adolf Elnain! Er wird im Nachtrag zum Katalog von 1903 aufgeführt. Kurz nach seiner Übersiedelung nach Wiesbaden mußte er sich also schon einen Namen gemacht haben, um sich in dieser doch recht exklusiven Repräsentation im Wiesbadener Rathaus behaupten zu können. Er war unter den Nummern 277 und 278 mit einem Bildnis des Grafen Walder-

see sowie einem weiteren „Bildnis“ vertreten. Das Porträt des Grafen war eine Platineotypie (oder Platindruck), ein technisches Verfahren, das von Elnain immer wieder angewendet worden ist. Es beruht auf der Lichtempfindlichkeit organischer Ferrisalze, mit denen das Papier präpariert wird. Das Ferrisalz ist mit einem Platinsalz vermischt. Nach der Reduktion durch das einwirkende Licht scheidet sich Platin ab. Leider sind diese beiden ersten ausstellungswürdigen Photographien Elnains nicht bekannt oder schlummern noch irgendwo in Privatbesitz. Für die frühen technischen Voraussetzungen und die photokünstlerischen Phänomene seiner Arbeit hätten sie von nicht unerheblicher Bedeutung sein können.

Dr. v. Grolmann, der Privatgelehrte aus der Kapellenstraße, spricht in seinem Einführungstext zur Ausstellung schon von einer „photographenreichen Bäderstadt“. Nach vorsichtigen Schätzungen werden aufgrund der bekannten Namen in der Zeit 1900/10 in Wies-



Kat. Nr. 24, Graf von Westphalen

baden wohl an die 40 Photographen tätig gewesen sein, die ihren Lebensunterhalt mit der Photographie verdienten. Das ist eine recht beachtliche Zahl, wenn man bedenkt, daß die Einwohnerzahl von Wiesbaden im Jahre 1905 gerade knapp über die Einhunderttausend gestiegen war. Der Grund, der den Berufsphotographen ihr Auskommen sicherte, lag in den zahlreichen Fremden, die die gepflegte Bäderatmosphäre nach Wiesbaden eilen ließ. Viele wohlhabende Herrschaften aber wählten Wiesbaden auch zum endgültigen Wohnsitz, so daß man hier vor dem ersten Weltkrieg über 300 Millionäre (Goldmark) aufweisen konnte! Die Menge der im Einkommen oder Vermögen knapp darunter liegenden Personen sei hier gar nicht weiterverfolgt. Sie wird sicher auch recht stattlich gewesen sein. Davon natürlich profitierten auch die Photographen, die zudem noch auf fast zweihunderttausend Besucher der Stadt im Jahr rechnen konnten. Etwa ein Drittel davon waren

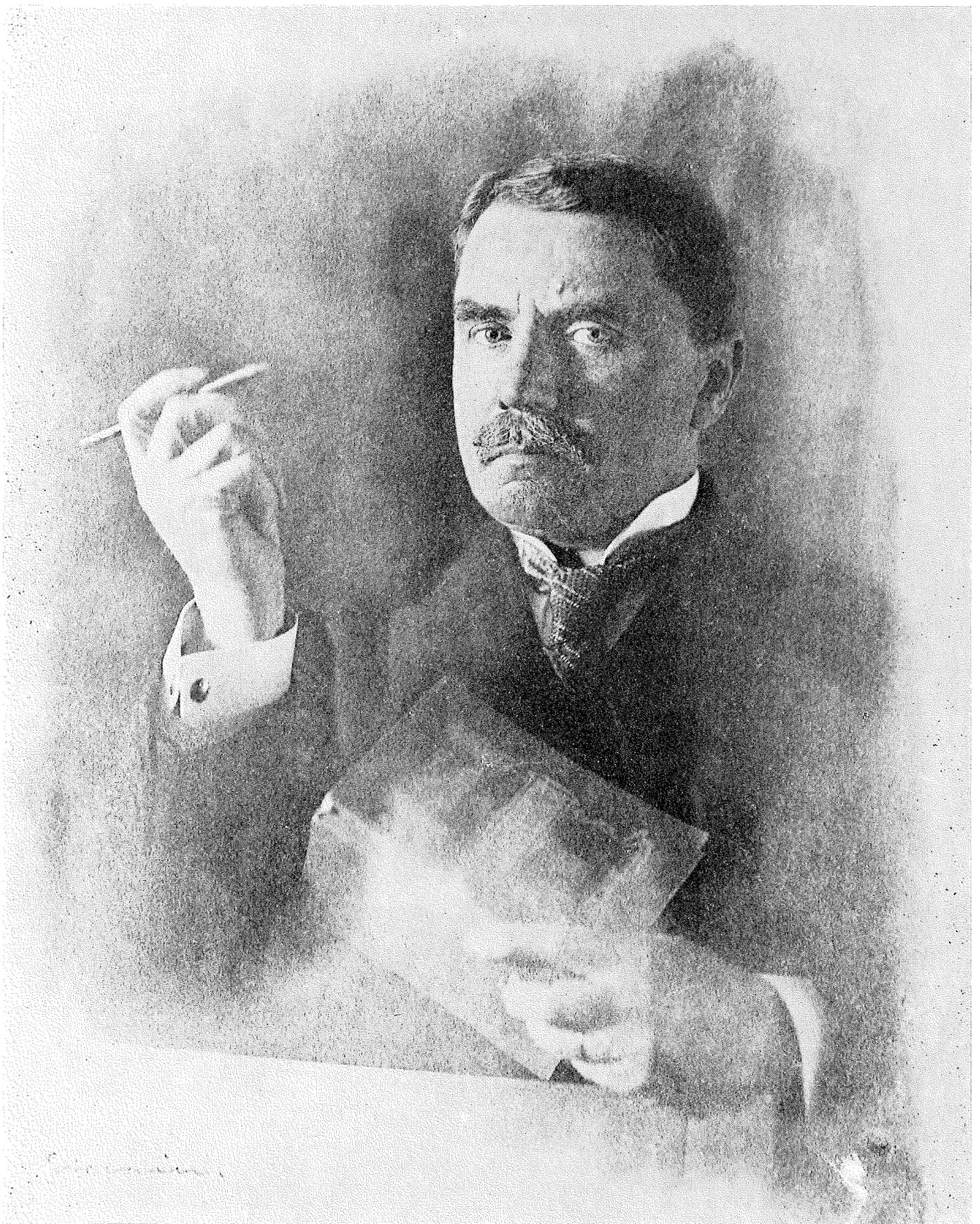
Kurgäste im eigentlichen Sinne, nämlich Personen, die länger als fünf Tage in Wiesbaden blieben. So wird es der junge Elnain nicht ganz leicht gehabt haben, sich gegen die schon ansässigen Berufs- und Hofphotographen durchzusetzen. Er selbst ist nie zum „Hofphotographen“ avanciert, hätte den Titel wohl auch nur mit Unbehagen tragen können, kam dieser doch vor allem den älteren Kollegen zu, gegen die er ja gerade seine „neue Richtung“ der Porträtierung durchzuboxen begann. Bezeichnen durften sich mit diesem Titel etwa der oben bereits erwähnte Schiffer, der allerdings schon ein „modernes Stilempfinden“ an den Tag legte, sowie auch Leonhard Kurtz (1849 bis 1906), „ein Künstler, der für die Entwicklung dieser Kunst Großes geleistet hat. Sein Porträt, Porzellanphotographie, befindet sich auf dem Grabdenkmal (von Kurtz)“. Dazu zählte auch Carl Kipp (1872–1927), Gründer der Fa. Kipp in der Langgasse: „Durch eifriges Studium brachte er es in seinem Berufe

zu künstlerischer Vollkommenheit. Seine hervorragenden Aufnahmen der großen internationalen Kongresse erlangten überall Beachtung.“ Kipp betrieb ein „Atelier für moderne Lichtbildkunst“. (Daten nach Herrmann und Adreßbuch von 1922.) Auch Julius Benade (1867–1920) durfte sich Hofphotograph nennen. Er hatte sein Atelier in der Taunusstraße, das nach seinem Tode von dem Hofphotographen Carl Reinhard weitergeführt wurde. Benade war besonders auf die „Gesellschaft“ spezialisiert, die sich rund um das Kurhaus „erging“. Er „bevorzugte die beliebte Photoskizzenmanier, die er zu einer fast selbständigen Kunstrichtung ausgebildet hat und bei der er auf die äußere Aufmachung völlig verzichtet“. (Die Weltkurstadt, Heft 8, 1911.)

Und schließlich gab es – neben vielen anderen – noch das Atelier Rumbler-Lehner, „Künstlerische Lichtbilder“, in der Wilhelmstraße, das auf einen der bekanntesten Hofphotographen, Wilhelm Rumbler, zurückging. Im Adreßbuch von 1903 nennt er sich gar „Hofphotograph Sr. Maj. d. Königs von Griechenland u. d. Fürst. v. Schaumburg-Lippe“. Der mit diesem wohlklingenden und sicher auch werbetreibenden Titel ausgestattete Rumbler war schon im Jahre 1895 dazu ausersehen worden, den am 30. April 1895 in Wiesbaden verstorbenen Dichter Gustav Freytag „auf dem Totenbette zu photographieren“.

Auf der „Internationalen Ausstellung für Photographie und Graphische Künste“, die 1903 in der Stadthalle von Mainz stattfand, war Rumbler mit einer ganzen Reihe von Arbeiten vertreten. Seine Sepiaplatindrucke wurden ausdrücklich von Hans Spörl in der Zeitschrift „Photographische Kunst“ (2. Jg., S. 293) einer kritischen Würdigung unterzogen. Rumbler war danach bestrebt, durch seine neuartige Technik „das Herkömmliche zu schlagen“. Der Sepiaplatindruck gewann seine Schönheit durch die „Wärme des Tones“. Allerdings hatte Rumbler nach Meinung Spörls eine Schwäche dieser Technik „etwas zu brutal bemeistert“. Bei den meisten seiner Bilder seien nämlich die tiefen Schatten in ein „undurchdringliches Dunkel gehüllt“, weshalb auch die Personen zu „schwer, zu massig“ erschienen und die Halbtöne und zarten Reflexe, die sonst auch im Schatten beobachtet werden könnten, nahezu vollständig in der „schwarzen Flut“ verschwunden seien. Nicht die „Plastizität“ in den Aufnahmen sei vergrößert worden, sondern man könne vielmehr eine „Verflachung“ seiner Kompositionen beobachten, was man bisher überhaupt ganz in den Arbeiten Rumblers übersehen habe.

Das war eine recht harte Kritik über die Photographie Wilhelm Rumbler, von der auch ein zweiter Wiesbadener, der auf der Mainzer Ausstellung zu sehen



Kat. Nr. 26, Der Maler Wilhelm Trübner

war, nicht verschont blieb. Es handelt sich um J. B. Schäfer, dessen größere Bilder von Spörl als „zu stark retouchiert“ und seine übermalten (!) Arbeiten als „zu glatt, zu geleckt“ abgeurteilt wurden.

Gegen diese alteingesessene Phalanx konservativer Berufsphotographen nun war es sicher kein leichtes Unterfangen für den gerade 26jährigen zugerei-

sten Elnain, sich zu behaupten. Es ist aber bezeichnend, daß nur zwei Wiesbadener überhaupt an der Ausstellung von 1903 im Wiesbadener Rathaus teilnahmen. Aus der näheren Umgebung war nur noch der Photograph Hilsdorf aus Bingen vertreten, der schon in der Zeit um 1880 weithin bekannt war. Er war es nämlich gewesen, der vom Bau des Niederwald-Denkmal bei Rüdes-

heim meisterhafte Photos angefertigt hatte.

Ganz entschieden wandte man sich mit der Wiesbadener Bildnis-Photographie-Ausstellung gegen die „Unnatur und Aferkunst des üblichen Hofphotographenproduktes“ (v. Grolmann). Elnain hatte hier die Möglichkeit, einen umfassenden Überblick über den Stand der Porträtphotographie zu gewinnen,



Kat. Nr. 27, M. Monkhtar Pascha

wurden doch auch gerade von französischen, englischen und amerikanischen Photographen repräsentative Werke der Gegenwart und auch der Vergangenheit vorgestellt.

So hatte man zweier Klassiker aus der Geschichte der Bildnisphotographie gedacht, die mit Gravüren nach Photos vertreten waren: Julia Margaret Cameron (1815–1879) aus England und David Octavius Hill (1802–1870) aus Glasgow in Schottland.

Von Cameron war das faszinierende Bildnis des alten Astronomen Sir William Herschel aus dem Jahre 1867 und von Hill ein Doppelbildnis ausgestellt. Die Engländerin steht in der Nachfolge Hills. Sie benutzte extra angefertigte leicht schadhafte Linsen, um die photographische Schärfe zu mildern. Sieben bis acht Minuten brauchte sie zum Belichten, bis sie ihre so voller expressiver Dynamik steckenden Porträts – wie etwa dasjenige von Sir Herschel – aufgenommen hatte.

Geradezu programmatischen Charakter aber erhielt auf der Ausstellung das Doppelbildnis von Hill, der bis 1848 mit

dem Chemiker und Photographen Adamson zusammengearbeitet hatte. Fast ausschließlich widmete sich Hill der Porträtphotographie – im Besonderen dem Herrenbildnis. Matthies-Masuren nämlich stellte im Katalog von 1903 Hill als das große Vorbild heraus: „Dieses Bild steht in hellstem Gegensatz zu der heute allgemein herrschenden Porträtaufnahme der Berufsphotographen. Hier ist Leben und Bewegung, Charakter und Temperament – wovon die glatte Porträtphotographie des Tages mit der verlogenen Idealisierung ihres Retoucheurs so gut wie nichts bringt.“

Hiermit waren die Definitionen gegen die „Unnatur“ ausgesprochen – so unklar diese Begriffe auch scheinen mögen: Leben, Bewegung, Charakter, Temperament; dazu kommen noch Lebenswahrheit, Kraft des Ausdrucks, Natürlichkeit etc. Auf der Negativseite dagegen erschienen Begriffe wie „graziöse Stellung, weiches Licht, stets freundlicher Ausdruck, elegante Anordnung des Beiwerks“, insgesamt gesehen die „verlogene Idealisierung“,

deren Ursache in der Retusche liegt, die „nach gänzlich außerkünstlerischen Gesichtspunkten betrieben wird und in der Hoffnung, durch künstliche Verjüngung, Aufmästung oder – je nach Bedarf – Entfettung der Eitelkeit des Bestellers zu schmeicheln, sich nicht scheut, den letzten Rest von Leben, der etwa noch unbemerkt bei dem peinlichen Prozeß im Atelier auf die Platte geschlüpft ist, mit Sorgfalt und Ausdauer zu vernichten, so daß tatsächlich so gut wie nichts von der immerhin ehrlichen Arbeit der Linse übrigbleibt.“ (v. Grolmann, 1903.)

Wir können voraussetzen, daß sich der junge Elnain mit den verschiedenen Möglichkeiten in der photographischen Gestaltung des Bildnisses – technisch und künstlerisch – auseinandergesetzt hat. Ist er an die Auffassung einer Cameron oder eines Hill anzuschließen? Schlägt er doch einen anderen Weg ein? Wo aber liegen eigentlich die Ursachen für diesen so forciert vorgetragenen Appell wider die „Unnatur und Afterkunst des üblichen Hofphotographenproduktes“ kurz nach der Jahrhundertwende? Sind die aggressiven Äußerungen Grolmanns und von Matthies-Masuren nur auf die Wiesbadener Verhältnisse gemünzt oder auch auf die internationale Photographie insgesamt? Welche Entwicklung hatte zu diesem so oft beschworenen Niedergang der Porträtphotographie im Laufe des 19. Jahrhunderts geführt?

Zur Geschichte der Bildnisphotographie

Mit dem Datum 19. August 1839 – der Bekanntmachung der von dem Franzosen Daguerre entwickelten „Daguerreotypie“ in der Pariser Akademie der Wissenschaften – beginnt eigentlich schon der Siegeszug der Photographie. Er ließ sich auch nicht mehr durch seine Kritiker aufhalten, von denen einer im „Leipziger Stadtanzeiger“ von 1841 wütete: „Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbild Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden . . . Gott hat zwar bisher in seiner Schöpfung den Spiegel, der eitles Spielzeug des Teufels ist, großmütig geduldet. Wahrscheinlich aber übt er diese Nachsicht, damit insbesondere die Weibspersonen im Spiegelglase ihre Einfalt und ihren Hochmut sich vom Gesicht ablesen können . . . Nun: und derselbe Gott, der seit Jahrtausenden es nie geduldet hat, daß eines Menschen Spiegelbild unvergänglich bestehen bleibt, dieser selbe Gott soll plötzlich seinen urewigen Grundsätzen untreu werden und es zulassen, daß ein Franzose in Paris eine Erfindung teuflischer Art in die Welt

setzt! . . . Und wenn jener Musje Daguerre in Paris hundertmal behauptet, mit seiner Maschine menschliche Spiegelbilder auf Silberplatten festhalten zu können, so ist dieses hundertmal eine infame Lüge zu nennen, und es ist nicht wert, daß sich deutsche gediegene Meister der Optik von dieser frechen Behauptung betören lassen!"

Es kam schlimm, denn auch die deutschen „gediegenen Meister der Optik“ waren schon eifrig an der Arbeit, um diese „teuflischen Erfindungen“ in die Tat umzusetzen – so etwa in München der Professor Carl August von Steinheil, der schon am 13. August 1839 der Akademie vier negative Bildchen vorgelegt hatte, die die ersten deutschen Photographien waren. (Kempe, S. 18.) Noch im selben Jahr erschienen allein in Deutschland zehn Publikationen über das neue Verfahren der Daguerreotypie und in Berlin wurden gleichzeitig von Louis Sachse, Theodor Dörfel und dem Schweizer Eduard Petitpierre Daguerreotypien hergestellt. (Vgl. zu den verschiedenen Entdeckern und zur Technik, auf die hier nicht eingegangen werden kann, Gernsheim, Kempe und Stenger.)

Letzten Endes aber führte die Daguerreotypie zu keinem entwicklungsfähigen Resultat, weil die Bilder Einzelstücke (Originale) waren. Um 1860 war sie dann auch ganz verschwunden. Einem Engländer ist die Lösung dieses Problems zu verdanken. Dem Privatgelehrten Henry Fox Talbot gelingt 1841 die Herstellung von Papiernegativen, den sogenannten „Kalotypien“, die aber später – Talbot zu Ehren – als „Talbotypien“ bezeichnet werden. Nun war man imstande, zahlreiche Abzüge von einem einzigen Negativ anzufertigen.

Die photographischen Betriebe schossen jetzt wie Pilze aus dem Boden. Allein in Paris wurden im Jahre 1846 um die 2000 Aufnahmeapparate und 500 000 Silberplatten verkauft. 1849 gaben verschiedene Photographen eine Kapazität von zwei- bis dreitausend Porträtaufträge im Jahr an, und man schätzte die Pariser Jahresleistung auf rund einhunderttausend Bildnisse. Der Boom hatte im Jahre 1861 seinen Höhepunkt erreicht, als man in Paris allein 23 000 Personen zählte, die sich mit der Photographie ihr Brot verdienten. 1895 allerdings wurden dagegen in ganz Frankreich nur etwa 1100 Ateliers nachgewiesen.

Schon 1841 hatte August Lewaldrophezeit: „Der nächste Erfolg ist der, daß Daguerreotypen umherreisen und wie weiland die Silhouetteure von ganzen Familien Faksimiles um ein Billiges anfertigen werden.“ (Nach Stenger, S. 84.) Und in der Tat war der Schweizer Johann Baptist Isenring, der im August 1840, als erster in Europa überhaupt, schon einen vierseitigen Katalog mit 39 Porträtaufnahmen herausgegeben hatte, im Sommer 1841 auf



Kat. Nr. 28, Nelson Morris

der Auer Dult in München zu finden! Nur in größeren Städten war es dem Lichtbildner möglich, sich fest anzusiedeln und hier von Porträtaufträgen zu leben. In diesen Anfangsjahren der gewerblichen Nutzung der Photographie war es durchaus üblich, daß die Akteure noch von Ortschaft zu Ortschaft pilgerten und ihr „Atelier“ entweder unmittelbar im Freien, in einer Gastwirtschaft oder auf Jahrmärkten aufbauten wo der meiste Publikumsverkehr herrschte. Später reiste man dann – bei besserem Verdienst – mit einem für diese Zwecke konstruierten Photowagen durch die Lande, wodurch das „nasse Verfahren“ auch außerhalb des ständigen Ateliers Verwendung finden konnte.

Über den Verlauf einer Porträtsitzung des ersten Stadiums der Photographie werden wir genauestens durch das „Intelligenzblatt der Stadt Bern“ aus dem Jahre 1841 informiert. Ein Redakteur dieses Blattes hatte sich in einer „Porträtfabrik zu London“ bestens umgesehen und lieferte nun folgenden Bericht: „. . . Man wird in ein Zimmer ge-

führt, welches sein Licht von oben erhält. Die Lichtstrahlen fallen durch hellblaues Glas, welches die Kraft der Sonnenstrahlen nicht beeinträchtigt, aber ihnen das Verletzende für das Auge nimmt . . . Wer sich porträtieren lassen will, setzt sich auf einen erhöhten, bequemen Stuhl, das Gesicht nach der Sonne gewendet. Der Kopf wird mittels einer Art von Halseisen fixiert. Dem Sitzenden gegenüber steht ein großer, viereckiger Kasten, in welchem Hr. Wolcott mit seinem Daguerreotyp verborgen ist. Hr. Wolcott ruft dem „Patienten“ zu, seinem Gesicht einen heiteren Ausdruck zu geben, und kaum ist dieser mit seiner Grimasse fertig, so haftet auch schon sein Bild mit überraschender Ähnlichkeit auf der Silberplatte . . . Die Ähnlichkeit der photographischen Porträte ist wirklich außerordentlich und ihre Schärfe und Genauigkeit so groß, daß sie auch bei Lampenlicht deutlich sind. Doch mögen die Porträtmaler nicht erschrecken! Der Ausdruck jener Porträts ist kalt und streng, die Lichter sind so übertrieben als die Schatten . . . Geist und



Kat. Nr. 36, Gräfin Henckel von
Donnersmarck

Leben werden diesem rein mechanischen Vorgange immer unerreichbar bleiben, er wird das schöpferische Nachbilden des Malers nie ersetzen können.“ (Buddemeier, S. 233 f.)

Hiermit hatte man eindeutig Stellung in der ewigen Streitfrage bezogen, ob die Photographie eine „Kunst“ sei oder nicht, ein Problem, das die Theoretiker von nun an immer wieder beschäftigen sollte. (Vgl. dazu Freund, S. 82 ff.) Unbeeinflusst aber von diesen Auseinandersetzungen um die Theorie der Photographie schritt die „Demokratisierung des Porträts“ voran. Alfred Lichtwark sagte später nicht ohne Ironie: „Alle Stände waren dem Photographen tributpflichtig, vom Fürsten bis zum Dienstmädchen.“ (Kempe, S. 20.) So konnte die einsetzende Massenproduktion zum Wohlstand vieler Photographen führen, die nun auch in der Lage waren, aufwendige und auffällige Atelierbauten zu finanzieren. Der Aspekt kostspieliger Werbemethoden zur Verdrängung der zahlreichen Konkurrenten ist hierbei nicht zu übersehen. Dem Publikum mußte man etwas bieten!

Das Atelier von Nadar (geb. 1820) in Paris wurde als „feenhafter Salon“ gepriesen, wo Singvögel, frische Blumen und künstliche Kaskaden zu finden seien. Diese Inszenierung pomphafter Traumschlösser im Atelier hat ihm schließlich – 1862 – die Bezeichnung „der große Barnum in der Photographie“ eingebracht.

Ähnlich – nur in kleineren Dimensionen – sahen auch die übrigen Ateliers dieser Zeit aus. Typisch waren in den Jahren vor 1870 die Säule (meistens aus Pappe), der Vorhang und das ovale Tischchen, Requisiten, die den Beifall und den Geschmack des Publikums fanden. An diese gelehnt oder vor diese gestellt, konnte man sich in den Varianten ganze Figur, Kniestück oder Brustbild ablichten lassen. Um die Stillhalteprozedur erträglich zu gestalten, hatte man einen Mechanismus erfunden, den „Kopfhalter“ – im „Berliner Intelligenzblatt“ wird noch von einem „Halseisen“ gesprochen! –, ein Instrument, das den Kopf von hinten festhielt, für das Auge der Kamera aber verborgen blieb. Diese folterähnlichen Methoden machen dann auch die auf vielen Porträts zu findenden verkrampften und starren Gesichtszüge verständlich.

Die Arbeitsvorrichtungen besonders geschäftstüchtiger Photographen wurden immer rationeller ausgebaut, was sich natürlich positiv auf die Steigerung der Produktion auswirkte, dafür aber um so negativer auf die Qualität der Aufnahmen. So rühmte sich einmal ein Photograph dieser Zeit, er habe innerhalb von acht Stunden 97 Aufnahmen hergestellt. Es war deshalb nicht verwunderlich, daß die Posen zum Klischee gefrieren mußten. Ein Atelier, das mit allen möglichen schnell vertauschbaren Requisiten und gemalten Hintergründen (je nach Bedarf) einer



Kat. Nr. 39, Bildnis eines Kindes

vollbespickten Theaterbühne glich, konnte in höchstem Maße einer Fließbandporträtierung förderlich sein. Denn das Publikum verlangte ja nach Glamour-Effekten; je schlichter das eigene Milieu, desto größer der Wunsch nach äußerer Aufmachung und Illusion. Und je prunkvoller ein Atelier, desto größer war der Umsatz. (Vgl. Gernsheim, S. 118 f.)

Vor allem aber war diese „billige Bildnisphotographie, oder besser Porträtindustrie, wegen ihrer Wohlfeilheit und ihrer scheinbar größeren Ähnlichkeit gegenüber der Bildnismalerei“ so beliebt. (Matthies-Masuren, Kempe, S. 20.) Kunst war bis vor kurzem noch das Vorrecht höherer Gesellschaftsschichten mit dickerem Geldbeutel gewesen (besonders auch die aufwendige Porträtmalerei), nun aber konnte „The Photographic News“ (London) im Jahre 1861 mit Genugtuung verkünden: „Das photographische Porträt ist das beste Mittel der schönen Künste für Millionen, das der menschliche Geist bisher schuf. Es hat viele der einschränkenden Züge von Reichtum und Wohlstand hinweggefegt, so daß sich der arme Mann, der nur über ein paar shilling verfügt, ein so vollkom-

menes, lebendiges Porträt seiner Frau und seines Kindes bestellen kann, wie Sir Thomas Lawrence es für die erlesene Schicht Europas malte.“ (Gernsheim, S. 119.)

Das war natürlich in höchstem Maße eine Augenwischerei, denn es beweist deutlich, wie „der kleine Mann“ mit dem billigen Material zufriedengestellt wird in dem Glauben, damit zu der „erlesenen Schicht Europas“ aufgeschlossen zu haben. Auch durch die preiswerte Berufsphotographie maschineller Art wurden die Standesunterschiede in der Gesellschaft keineswegs negiert, wie es den Anschein haben könnte. Nicht jeder Photograph „bediente“ jeden, und nicht jeder konnte zu jedem Photographen gehen: Ein Heinrich Zille suchte und fand sein Milieu in den unteren Bevölkerungsgruppen, der Westerwälder August Sander bemühte sich darum, die „Stände“ insgesamt zu porträtieren, und ein Adolf Elnain war der Reflektor aristokratischer Gesellschaftsschichten, zu denen noch die Exponenten des höheren Bürgertums kamen. Um allen Mißverständnissen vorzubeugen: Es handelt sich hier nicht um eine gesellschaftspolitische Kritik an der Tätigkeit Elnains, sondern um



Kat. Nr. 40, Die Schwiegertochter des russischen Dichters Leo von Tolstoi

das Aufzeigen historischer Positionen. Der Mann, der die Photographie eigentlich erst für alle Leute populär gemacht hat, ist der Franzose Disderi, ein ungemein tüchtiger Geschäftsmann. Die Grundlage seines Erfolges lag in der Einführung eines kleineren Formates für die Aufnahmen. Er erfand die ‚carte de visite‘, die etwa unserem heutigen Format 6 x 9 cm vergleichbar ist. Disderi hatte scharf kalkuliert, daß man nur Gewinne machen konnte, wenn man den Kreis der Auftraggeber erweiterte und sich auf die ökonomischen Verhältnisse (sprich: kleinen Geldbeutel) der breiten Masse einstellte. Dies gelang ihm, indem er die bisher gebräuchliche Metallplatte durch das — allerdings schon bekannte — Glasnegativ ersetzte. Bis dahin hatten die Porträts eine durchschnittliche Größe von 25 x 30 cm besessen, nun konnte Disderi auf einem einzigen Negativ zehn Aufnahmen anfertigen, was natürlich den Preis etwa auf ein Fünftel des früheren reduzierte.

Ein weiterer Einfall traf ebenfalls genau das Bedürfnis des Durchschnittsbürgers: Disderi führte die Retusche sowie die Kolorierung der Bildnisse

ein. Schönheitsfehler wurden nun durch eine nachträgliche Behandlung des Negativs ausgemerzt, und wer etwas mehr bezahlen konnte, der erhielt dazu noch ein koloriertes Porträt. Farbe der Augen und der Haare hatte sich der Meister während der Sitzung schon notiert.

Dies alles war selbstverständlich nicht geeignet, den „Kunstcharakter“ der Bildnisphotographie zu fördern. Ganz im Gegenteil. Hatten die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts als typische Erkennungszeichen ornamentgroteske Balustraden, Säulen und Vorhänge, so die 70er Jahre ländliche Holzbrücken und Eisenbahnabteile 1. Klasse. In den 90er Jahren kamen vor allem Palmen, Papageien und Fahrräder dazu und nach der Jahrhundertwende dann das Auto. (Gernsheim, S. 121.)

Disderi ist aber noch aus einem anderen Grunde für die Entwicklung der Porträtphotographie wichtig. Im Jahre 1862 hatte er eine theoretische Schrift herausgegeben mit dem Titel: „L'art de la photographie“, in der er zu formulieren versucht, was alles in dem individuellen Erscheinungsbild des zu Porträtierenden mit dargestellt werden

muß. Disderi sieht, daß zu den Bedingungen in hohem Maße soziale Faktoren gehören. Neben diesen realistischen Momenten in Disderis Theorie aber machen sich auch idealistisch-klassizistische bemerkbar, wenn er die „Verschönerung“ befürwortet. Sein Programm sah folgendermaßen aus: Angenehmes Äußeres; sauberer Gesamteindruck; Schatten, Halbtöne und Helligkeit gut herausheben; natürliche Proportionen; Einzelheiten in den Schatten und Schönheit (!). Das entsprach in etwa der ästhetischen Auffassung der Maler, deren ästhetische Konzeption Disderi auf die Photographie überträgt.

Dazu kam ein Weiteres: Die Pose, für deren konsequente Einhaltung besondere Apparaturen entwickelt worden waren. Früher hatten sie dazu gedient, das lebende Modell stillzuhalten. Jetzt wurde mit ihrer Hilfe der zu Porträtierende in eine bestimmte Haltung hineingezwängt, „hineingedreht“. Schön und bedeutend sollte die Pose wirken. Innere Aufgeblasenheit, theaterhafte Erhabenheit, naive und komisch-gestelzte Wichtigkeit, der Anschein von Würdigkeit waren nun die



Kat. Nr. 47, Ernst Ludwig Großherzog von Hessen und bei Rhein



Kat. Nr. 49, Ernst Ludwig Großherzog von Hessen und bei Rhein

unausbleibliche Folge aufoktrozierter Verhaltensmuster. Die Individualität des Menschen geriet durch diese Maßnahmen unter die Räder. Wie das in der Praxis auszusehen hatte, wird von Disderi am Porträt eines Gelehrten veranschaulicht. Die wesent-



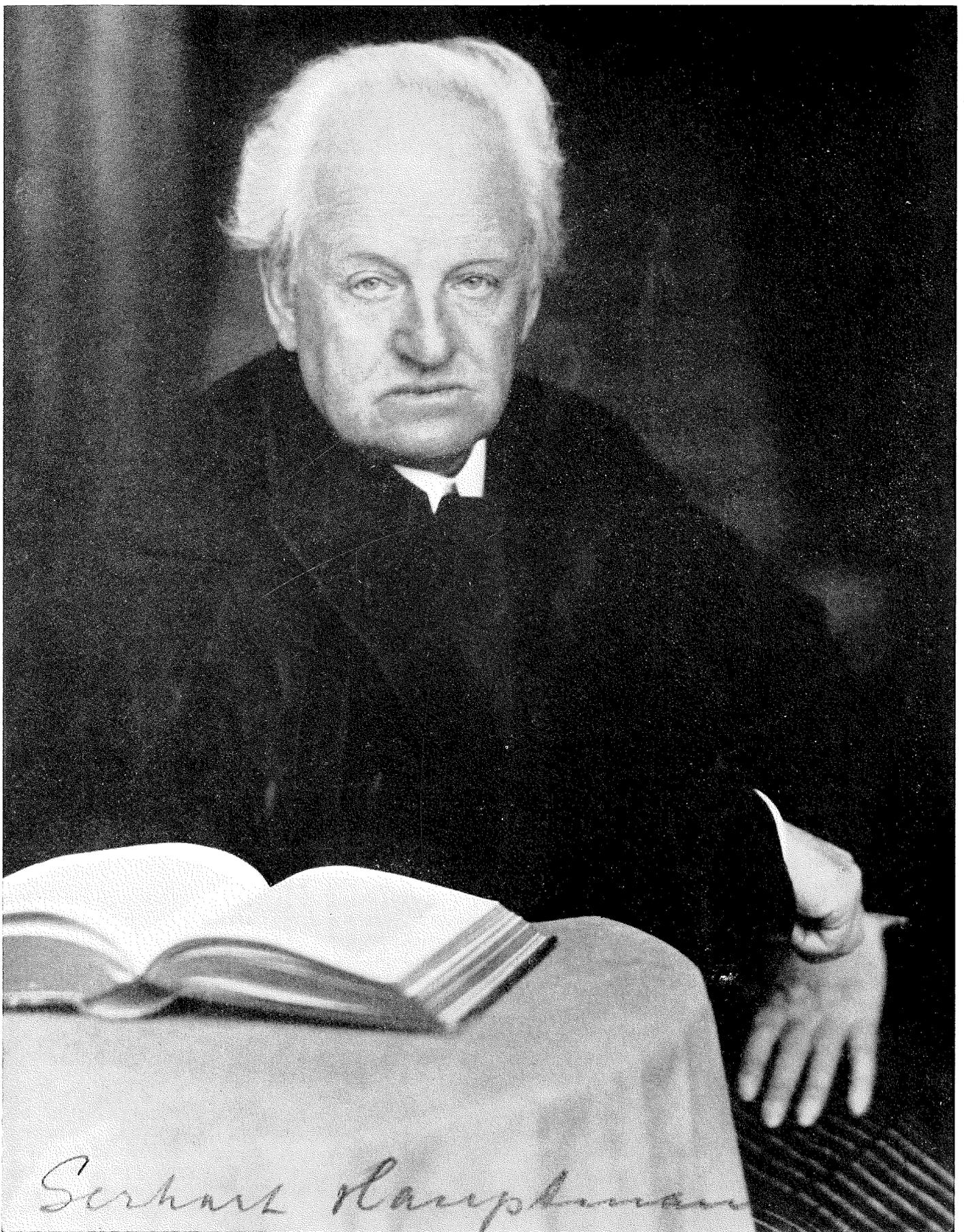
Kat. Nr. 51, Die Großherzogin von Hessen



Kat. Nr. 41, Mutter und Kind

lichen Eigenschaften sind das Forschen, und daraus eben resultierend die zerfurchte Stirn; gesenkter Kopf, schwächliche Konstitution, schlichte Kleidung, heiteres, stilles Wesen. Für den typischen Soldaten dagegen gelten Selbstbewußtsein, Stolz, Mut, was durch stolzen Blick, selbstbewußte Gesten, kontrastreiches, kräftiges Licht ausgedrückt werden kann. Hier zeigt sich, wie die persönlichen Eigenschaften des Menschen aus dem Beruf hergeleitet werden. Das trug natürlich die Gefahr einer völligen Zurückdrängung des Individuums hinter einen feststehenden Typus, hinter ein Klischee in sich. Nicht nur Disderi ist dem erlegen. (Vgl. Buddemeier, S. 137.) Allein schon die massenweise Herstellung der Bildnisse gewährte keine Möglichkeit, sich intensiver mit dem Menschen zu befassen, der für wenige Minuten vor der Kamera Platz genommen hatte. Akzessoires, berufstypische Embleme, die jederzeit je nach Bedarf auswechselbar waren, bildeten nun die wesentlichsten Gestaltungselemente der Porträtierung. Der Horror prallgefüllter Requisitenkammern, den zu inszenieren Disderi kräftig mitgeholfen

hatte, war nicht mehr zu bremsen. Es ist letzten Endes Alfred Lichtwark zu verdanken, daß sich zu Anfang der 90er Jahre der „Neue Stil“, die „andere Richtung“ – wie sie dann auch 1903 in Wiesbaden verfolgt wurde – in der Photographie durchzusetzen begann. Nicht zu übersehen allerdings ist, daß das „Herkömmliche“ durchaus beibehalten wurde. Lichtwark war 1899 von einem Photographen besonders fasziniert, der in der folgenden Zeit gemeinhin als das einzigartige Vorbild der künstlerischen Porträtphotographie galt. Es handelt sich dabei um den oben schon erwähnten David Octavius Hill: „Ganz überwältigend wirkten“, schrieb Lichtwark, „die Bilder von Hill aus den Jahren 1843–1845. Wir trauten anfangs unsern Augen nicht. Selbst die bedeutendsten Kunstphotographen . . . gestanden ungefragt und unumwunden, daß sie Besseres nicht gesehen, und alle Künstler standen begeistert vor den köstlichen Blättern.“ (Brevorn, S. 14.) Hill hatte darauf verzichtet, den sozialen Typus des „Objektes“ ästhetisch festzulegen, ebenso wie seine Nachfolgerin, die oben schon erwähnte Julia



Kat. Nr. 71, Der Dichter Gerhart Hauptmann

Margaret Cameron. Beide bemühten sich nahezu fanatisch um die photographische Verdichtung der menschlichen Physiognomie ihrer Modelle. Cameron selbst hat diese Intentionen ganz klar in ihrer Selbstbiographie „My Glass House“ beschrieben: „Als ich

solche Männer vor meiner Kamera hatte, trachtete ich mit ganzem Herzen danach, ihnen meine Ehrerbietung zu erweisen, indem ich sowohl die innere Größe als auch die äußeren Züge wahrheitsgemäß abbildete. Das so aufgenommene Bild wirkt wie die Verkörperung eines Gebetes.“ Alles dies ist auf das Porträt Herschels von Cameron zu übertragen, das in einer Ausstellung zu

sehen war, in der auch der junge Elnain mit zwei Bildnissen aus seinem Atelier zu finden war. Die expressive Dynamik einer Cameron aber war dem Wiesbadener fremd. Seine Sujets waren anderer Art.

Vor diesem hier kurz skizzierten Hintergrund der Geschichte der Porträtfotographie aber muß man auch das Oeuvre von Adolf Elnain sehen, um es



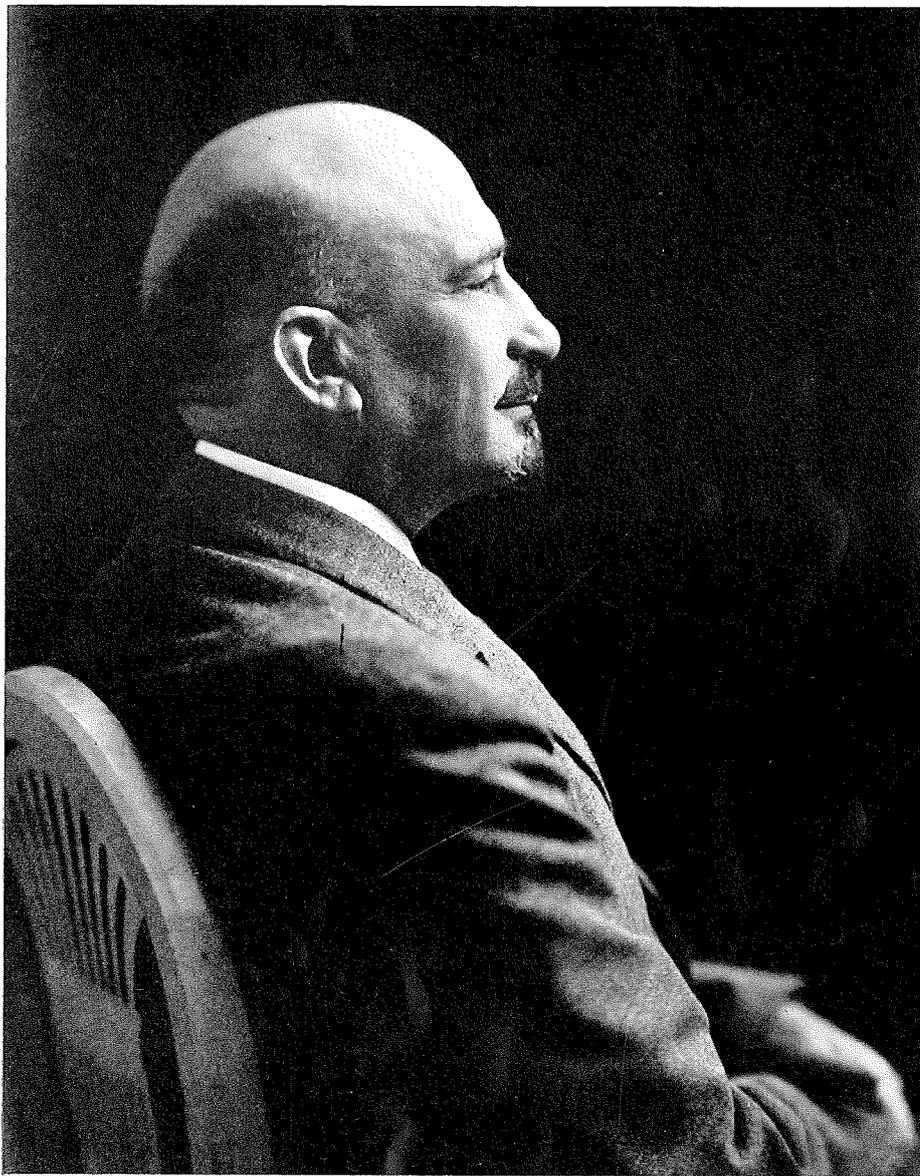
Kat. Nr. 74, Die Schauspielerin Tilla Durieux

einordnen zu können. Was wirkte auf ihn? Was ändert sich in seiner Auffassung? Wo ist er anzuschließen? Unterscheidet er sich mit seinen Werken überhaupt von der heftigst bekämpften „Unnatur und Afterkunst“ der Hofphotographen?

Zum Porträt bei Adolf Elnain

Was sofort an dem Bildnis eines Mädchens auffällt (Kat. Nr. 1): An die Stelle der Requisitenkammer ist ein neutraler Hintergrund getreten. Die „berufstypischen Embleme“ wie Spielzeug oder ähnliches attributives Gerät, das das Kind als solches ausweisen und die kindliche Welt demonstrieren soll, fehlen. Alles ist auf die Person selbst

konzentriert, die ihre Hände hinter dem Rücken verbirgt. Durch die leichte Drehung des Kopfes erzielt Elnain insgesamt eine sehr anmutige, dem kleinen Wesen entsprechende äußere Form. Ein puristisches Arrangement wendet sich konsequent – wir befinden uns im Jahre 1903! – gegen die herkömmliche, Überfülle präsentierende Raumausstattung.



Kat. Nr. 94, Chaim Weizmann, erster
Präsident Israels

Wesentlich ist für Elnain auch das Lichtproblem. Fein abgedämpft, aber nicht verschwommen wird das Licht auf dem Gesicht gesammelt und der Glanz des Gewandes weich an der dem Licht zugewandten Seite betont, um den Körper miteinzubeziehen und nicht nur als unbedeutenden „Appendix“ des Kopfes wirken zu lassen.

Ebenso natürlich und klar im Gesamtaufbau wie auch in der „Hingabe“ der Porträtierten erscheinen die anderen Bildnisse von Kindern; so etwa das von dem Sproß („kleiner Prinz“) aus den höheren Gesellschaftskreisen in einem Lehnstuhl (Kat. Nr. 39, Abb.). Vom Möbelstück werden nur die Situation tragende Elemente – zum Teil völlig aufgelöst – hervorgehoben, die eine untergeordnete, dienende Funktion übernehmen. Geglückt ist hier die „Angemessenheit“ der Haltung: Der Photograph wählt den Moment, wo das Modell am entspanntesten erscheint, unbeeinflusst von den zeremoniellen Verrichtungen im Atelier.

Es war überhaupt eines der schwierigsten Probleme, Kinder zu porträtieren, sie in dem Moment festzuhalten, der

dem tatsächlichen Wesen am meisten entsprach. Um ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen, hatte man alle möglichen Täuschungsmanöver eingeplant. Das reichte vom vermeintlich aus der Flasche kommenden Vogel bis zur aufgedrehten Spieldose, vom zappelnden Hampelmann und auf dem Kopf stehenden Photographen bis zum abbrennenden Zimmerfeuerwerk. (Vgl. Stolze, S. 59.)

Doch durch alle diese aktionistischen Unternehmungen erzielte man nichts anderes als das Kind im Ausdruck gespannt, erstaunt oder auch erschreckt festzulegen. Das Mienenspiel wurde zufällig, fixiert auf ein momentanes Ereignis.

Was Elnain offenbar erstrebt, ist gerade das Gegenteil: Entspanntestes Gelöstsein – oder auch Spannung, wenn es erforderlich ist! – bei den zu Porträtierenden, seien es nun Erwachsene oder Kinder. Statt Zufälligkeit wird das unmittelbar Persönliche dokumentiert. Schlagend beweisen das die Bildnisse von Mutter und Kind (Kat. Nr. 8 und 41, Abb.), wo die innere Beziehung äußerlich durch Blick und Ge-

sten veranschaulicht wird.

Die Damen zeigen sich in auffälliger Gewandung, die neben den Gesichtern durchaus Hauptakzente im Gesamtbild setzen. Es handelt sich nicht um „Theaterkleidung“, sondern um das zur Person gehörende hochmodische Ornamentsystem: Zu beobachten vor allem in dem Gewand der Mutter (Kat. Nr. 8, Abb.), das einer Jugendstildekoration ähnlich in vegetabilen Faltenbahnen auf den Boden hinabfließt oder von ihm aufwächst. Das sind natürlich bewußt konstruierte optische Elemente stilistischer Anlehnung an die Kunstströmungen der Zeit des Jugendstils, den Elnain sich hier in der Photographie widerspiegeln läßt und ganz augenfällig in Szene setzt.

Nicht requisitenhafte Kostümierung, sondern wesenhafte Attribution demonstrieren auch die anderen Bildnisse von Damen der höheren Gesellschaft (Kat. Nrn. 2, 5, 36, Abb.), deren bemerkenswerte Garderobe zum Modernsten der Zeit gehört und somit auch Typus und gesellschaftlichen Stand der Person zu vermitteln vermag. Das scheint mir für Elnain das Besondere zu sein: Er auferlegt seinen Modellen keinen festen Typus, vielmehr versucht er das Typische der Person zu erfassen. Er will sie nicht so geben, wie sie gern sein möchte, sondern wie sie ist. Das wird in den Kinderbildnissen sichtbar wie auch in denen der Damen und Herren, die stets in anderen Haltungen, nämlich der dargestellten Person entsprechenden, charakterisiert werden.

War die Schwiegertochter des russischen Dichters Tolstoi wie eine Diva mondän und lässig, jedoch nachdenklich sinnend, auf einem Sofa lagernd dargestellt worden (Kat. Nr. 40, Abb.) – hier sind die Elemente der „Salonphotographie“ fast ironisierend weitergeführt –, so wäre diese äußere Form der Präsentation für Herren militärischen Gepräges undenkbar, nicht aus photographischen Gründen, sondern aus den individuellen Eigenschaften und darüber hinaus gesellschaftlichen Bedingungen der Person selbst. Graf von Westphalen, Flügeladjutant seiner Majestät Wilhelm II., etwa nimmt eben die von Disderi schon 1862 geforderte Haltung für Soldaten ein: aufrecht, zackig, kernig, streng, mit „selbstbewußtem und stolzem Blick“ (Disderi) schaut er fest ins Leere. Die berufstypischen Embleme, von Elnain noch etwas in ihrer Schärfe abgeschwächt, bewirken ein Übriges. (Kat. Nr. 24, Abb.)

Der Kopf mit dem eindrucksvollen Adlerhelm ist leicht in eine andere Richtung als der Körper gedreht: „Das giebt Kraft und Charakter“, wie uns Pizzighelli in seiner „Anleitung zur Photographie“ von 1901 erklärt, „denn bei der Dreiviertelansicht, oder einer dieser sich annähernden, mag der Kopf sich ein wenig auf eine Seite neigen, und zwar nach der Camera zu, wo Kraft

und Stärke charakteristisch sind.“ Diese vorgeschriebenen, sehr bestimmten Gesetze des Verhaltens waren auch von Elnain zu beachten. Er hat aber nie versucht, seine Modelle in Stellungen hineinzuzwängen, die ihnen nicht gemäß waren.

Auch für die weiteren „Herrschafts-porträts“ gilt ähnliches. Ganz spezifisch für diese Auffassung sind die hier vorgestellten Bildnisse des Großherzogs Ernst Ludwig (regierte in Darmstadt bis 1918), die noch aus seiner Regierungszeit vor dem ersten Weltkrieg stammen. Obwohl in repräsentativer Uniform, wirkt die Haltung (Kat. Nr. 49, Abb.) nicht gar so streng militärisch wie noch bei dem Flügeladjutanten aus der gleichen Zeit. Ernst Ludwig war wohl mehr der musische Aristokrat, der auch nach seiner Abdankung nie auf seinen Thron verzichtet hat. Von militärischer Starr- oder Steifheit war bei ihm nichts zu spüren. Auf „Haltung“ aber – und die ist in diesem Porträt ausgedrückt – legte er zeit seines Lebens großen Wert. August Sander war es, der ihn 1928 in Zivil porträtierte: „Nie erschien er zum Dinner anders als im Smoking, die Gardenie im Knopfloch, die Großherzogin (Kat. Nr. 51, Abb.) im Abendkleid, beide das Speisezimmer betretend, wie zur Zeit der Zarenbesuche und Galatafeln.“ (Golo Mann.)

Im Kopfporträt des Herzogs (Kat. Nr. 47, Abb.) wird der technische Arbeitsvorgang bei Elnain deutlich. Er versucht das ornamental-attributive Gepränge der Orden bis auf ihre Umrisse, bis zur reinen Dingbedeutung aufzulösen und so das Interesse ganz auf den Kopf zu konzentrieren.

Ganz anders dagegen die Haltung des Schwer-Industriellen Hugo Stinnes (gest. 1924), der Mann, der „hart gegen sich selbst und andere ist“ (Kat. Nr. 88, Abb.): undenkbar für eine militärische oder regierende Person, undenkbar auch für das „schöne Geschlecht“. Macht demonstrierende Frontalität des breiten Körpers, düstergrimmiger, Energie ausdrückender Blick, Hände selbstbewußt, aber unaristokratisch und unvornehm, in den Hosentaschen, alles Verhaltensweisen, die vom Photographen nicht auferlegt, sondern die als dem Menschen und seiner Position gemäß aus ihm „herausgeholt“ sind.

Wiederum ganz konträr dazu – das breite Spektrum des photographisch-künstlerischen Vokabulars zeigend – erscheinen die Profilbildnisse der Politiker Nelson Morris (Kat. Nr. 28, Abb.) und Chaim Weizmann, dem späteren ersten Präsidenten Israels. Scharf gezeichnet sind die Linien des Kopfes von Morris, der durch den kühn gekrempelten Hut noch eine besonders markante und smarte Note erhält. Weizmann blicken wir fast über den Rücken. Sein Kopf ist leicht angehoben, die Mundpartie läßt ein Lächeln



Kat. Nr. 88, Der Großindustrielle Hugo Stinnes

erkennen. Hier scheinen sich politischer Einsatz und Weitblick zu personalisieren. Sind der Aufbau und die Anordnung der „Figur“ zufällig oder bewußtes Mittel zur Charakterisierung?

Die Schauspielerin: Den Kopf nachdenklich auf die geballte Faust gestützt, nicht fein im Sinne der Umgangsformen, aber bezeichnend für die darstellenden Künste, in denen diese Haltung keine unbekannt ist. Sie erinnert an den „melancholischen Stützgestus“, der in der bildenden Kunst im Bereich der ernsten Thematik (Schicksal, Verhängnis, Trauer etc.) häufig zu finden ist. Auch die Rollen der Tilla Durieux lagen ja auf dem Gebiet der ersten Muse. (Kat. Nr. 74, Abb.)

Die bisher besprochenen Bildnisse offenbaren das Einfühlungsvermögen des Photographen in seine Modelle – und seine Distanz zu übertreibenden, forcierten Verhaltens- und Handlungsregeln.

Ein „berufstypisches Emblem“ erkennen wir in dem Porträt von Wilhelm Trübner (gest. 1917), der als Maler-Professor an der Akademie in Karlsruhe lehrte (Kat. Nr. 26, Abb.). Es ist der Skizzen-Bleistift, das den Malerberuf bezeugende Arbeitsinstrument. Aus diesem Grunde erscheint es auch als nahezu gleichwertiges bedeutungstragendes Objekt in der demonstrativ erhobenen Hand neben dem Kopf des Künstlers. Pizzighelli hatte 1901 in seinen „Praktischen Winken über die Stellung der Personen während der Aufnahme“ noch geschrieben: „Die Linie der Arme muß gekrümmt sein, nicht winkelig, und wo es möglich ist, ohne daß es den Anschein hat, als geschähe es absichtlich, müssen die Hände verborgen sein. Niemals lasse man die Hände und Arme sich vordrängen als Gegenstände von besonderem Interesse, da sie auf einer Photographie gerade das Gegenteil sind. Man muß bedenken, daß der Kopf die Hauptsache

ist, und alles, was das Interesse von ihm abzieht, ein künstlerischer Fehler ist.“ Auch Elnain hat sich im Grunde daran gehalten wie in dem Kinderbildnis (Kat. Nr. 1, Abb.). Wo es aber notwendig war, hat er ihrer Bedeutung entsprechend Gegenstände mit in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, so bei Trübner Hand und Bleistift sowie das Buch, das ebenfalls zu Trübner gehört als Skizzen- oder selbstverfaßtes Buch („Personalien und Prinzipien“, 1907), so auch in dem Bildnis des Malers Jawlensky aus dem Jahre 1922 (Kat. Nr. 76), wo den Händen mit dem Bleistift ebenfalls eine ganz zentrale formale und inhaltliche Bedeutung zukommt.

Das gilt auch für das Porträt des Dichters Gerhart Hauptmann (Kat. Nr. 71, Abb.), das 1929 entstanden ist. Die Hände sind abseits gruppiert, nicht mehr so wesentlich betont wie in den Malerbildnissen. Als zugehörig wird das aufgeschlagene Buch erlebt, das den „Geistmenschen“ verraten soll. Das schlohweiße Haar umrahmt eine hohe „Denkerstirn“, und ein Gesicht, dessen Ausdruck schwer zu beschreiben ist: Hat er sein süffisant-mokantes Lächeln aufgesetzt, für das er bekannt war? Disderis Idealvorstellung eines Gelehrten ist durch Hauptmann geradezu personifiziert worden; aber hinter dem Typ ist die Individualität nicht nivelliert oder gar negiert, sondern faszinierend fixiert – sicher auch das Verdienst eines hervorragenden Photographen.

Adolf Elnain war kein Gesellschaftskritiker. Das Namenlose, Unschöne und Häßliche fand keine Aufnahme in seinem Werk. Ist es aber gerecht, ihm deswegen einen Vorwurf zu machen? Ihm ging es um die „künstlerische Erfassung“ der Persönlichkeit, war er doch als Mitglied des Nassauischen Kunstvereins in Wiesbaden ein begeisterter Befürworter und Vertreter der modernen Kunst. Und so ist es kein Zufall, daß Maler wie Alexej Jawlensky, Paul Klee und Wassily Kandinsky sich von ihm porträtieren ließen.

Elnain hatte 1903 den Kampf gegen die „Unnatur“ der Photographie aufgenommen und erfolgreich bis zu seinem Tode 1945 weitergeführt. Gelten nicht auch für ihn die Worte, die Thomas Mann über die Photographien von Albert Renger-Patzsch schrieb: „Das Einzelne, Objektive, aus dem Gewoge der Erscheinungen erschaut, isoliert, erhoben, verschärft, bedeutsam gemacht, beseelt, – was hat, möchte ich wissen, die Kunst, der Künstler je anderes getan?“

Günther Kleineberg

Katalogverzeichnis

Für die Überlassung der Leihgaben danken wir Carmen und Joachim Rinne, Wiesbaden. Auch sei beiden sehr für die Idee zur Ausstellung und die Arbeit am Katalog gedankt. Für wertvolle phototechnische Beratung sei Herrn Martin Hansch, Leiter i. R. des Photomuseums Agfa-Gevaert Leverkusen, unser ausdrücklicher Dank ausgesprochen.

Abkürzungen:

Pl. = Platindruck (oder Platineotypie)
Br. = Bromsilbergelatinepapier

Vor dem ersten Weltkrieg bis 1914

1. Bildnis eines jungen Mädchens (Kniestück), Albumpapier, 1903
2. Bildnis einer Dame in eleganter Robe, Pl.
3. Gräfin Podoska, Pl.
4. Bildnis einer Dame mit elegantem Hut, Pl.
5. Baronin von Senden, Pl., 1909
6. Frau von Kardorff-Oheimb, Politikerin, Pl.
7. Bildnis einer Schauspielerin aus Wiesbaden, Pl.
8. Mutter und Sohn, Pl.
9. Marie Prinzessin von Griechenland, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1911, als die königliche Familie in Wiesbaden weilte
10. Fürstin Calimachi, Pl.
11. Dame bei der Abendtoilette, Pl.
12. Comtessa di St. Elia, Pl., 1911
13. Bildnis einer Tänzerin, Pl.
14. Bildnis einer Dame mit Federhut, Pl.
15. Lady Law, Photolithographie mit grüner Tonplatte
16. Bildnis einer jungen Dame, farbige Photogravüre mit grüner Tonplatte
17. Bildnis in Profilansicht, farbige Photogravüre, 1911
18. Bildnis einer jungen Dame mit schwarzem Hut, Pl., farbig entwickelt
19. Bildnis einer jungen Dame mit Perlenkette, farbige Photogravüre mit grüner Tonplatte, 1914
20. Madame Th.-Duval, Pl., farbig entwickelt (die Bildnisse Nummer 15–20 sind Experimente)
21. Flügeladjutant Strukoff, Pl., 1907
22. Flügeladjutant Strukoff, Pl.
23. Freiherr von Holzling-Berstett, Pl.
24. Graf von Westphalen in Garde-du-Corps-Uniform, Pl.
25. Graf von Westphalen mit Mütze, Pl.
26. Der Maler Wilhelm Trübner (1851–1917), Pl.
27. M. Monkhtar Pascha, Pl.
28. Der amerikanische Botschafter Nelson Morris, Pl.
29. Der amerikanische Finanzminister W. C. McAdoo, Pl.
30. Adoo mit Hut, Pl.
31. Harry Graf von Kessler (1868–1937), Pl.
32. Bildnis eines Herrn, Pl.

33. Baron von Reetz Thott, Pl.
34. Prinz Oskar Bernadotte von Schweden, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1912, als der Bruder des Königs von Schweden mit Frau und Tochter im Hotel „Rose“ logierte. (Vgl. Die Weltkurstadt, Heft 16/17, 1912, S. 530)
35. Graf Henckel von Donnersmarck, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1911, als der Graf im Hotel Oranien wohnte
36. Gräfin Henckel von Donnersmarck, Pl.
37. Prinzessin Reuss, Pl., wahrscheinlich 1911
38. Fürst Heinrich Reuss j. L., Pl.
39. Bildnis eines Kindes, Pl.
40. Die Schwiegertochter des russischen Dichters Leo v. Tolstoi, Pl.
41. Mutter und Kind, Pl.
42. Fürst zu Stolberg-Rossla, Pl.
43. Kopf eines Knaben, Pl.
44. Georg Erbgroßherzog von Hessen, Rohabzug auf Celloidinpapier, 1912
45. wie Nr. 44, gleicher Abzug auf Stärkepapier, 1912
46. wie Nr. 44, Ausschnitt aus Nr. 44/45, Photogravüre
47. Ernst Ludwig Großherzog von Hessen und bei Rhein (1868–1937), Rohabzug auf Celloidinpapier, 1912
48. wie Nr. 47, im Arbeitszimmer, Kupfertiefdruck, 1905
49. wie Nr. 47, Pl., 1912
50. wie Nr. 47, Rohabzug auf Celloidinpapier, 1912
51. Großherzogin von Hessen, Pl., 1912 („1905 heiratete Ernst Ludwig zum zweiten Mal, nach eigener Wahl, eine Dame aus dem eigenen Lande, Eleonore zu Solms-Lich. Diese Ehe half ihm, alle die späteren Aufgaben und Abenteuer seines Lebens zu bestehen.“ Golo Mann, in: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976, Ausst.-Kat. Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 32)
52. wie Nr. 51, Rohabzug auf Celloidinpapier, 1912
53. Bildnis eines Mädchens, Photolithographie mit Tonplatte
54. Fürstin Orloff, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1911, als Prinz Orloff aus Paris im Nassauer Hof wohnte
55. Fürst Reuss, Pl.-Volldruck
56. Kopf im Profil, Abzug auf Aristopapier (Chlor-Silber-Gelatine-Auskopierpapier), Experiment
57. Bildnis einer Sitzenden, Photogravur i. Röteldruck mit grauem Unterdruck wie in Nr. 57
58. Georg König von Griechenland, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1911
59. Bildnis eines Herrn, Pl.
60. Bildnis eines Kindes, Photolitho.
61. Lady Law, Pl.
62. wie Nr. 61, Photogravüre, Experim.
63. Fürst Dolgeronsky, Pl., 1907
64. wie Nr. 63, Photolitho. mit Tonplatte
65. Georg Prinz von Sachsen, Pl., 1914
66. Graf Vitzthum von Eckstädt, Pl., entstanden höchstwahrscheinlich 1912, als der Graf in Wiesbaden weilte

Erster Weltkrieg bis in die 30er Jahre

67. Die Großherzogin von Baden, Pl., 1915
68. Joachim Albrecht Prinz von Preußen, Pl., 1914
69. Exzellenz von Below, Pl., 1915
70. Frau von Claisberger, Pl.
71. Der Dichter Gerhart Hauptmann, Br., 1929
72. wie Nr. 71, Br., 1929
73. Der Pianist Walter Gieseking mit seinen Töchtern, Br., entstanden wohl 1934/35. Gieseking zog im Mai 1934 nach Wiesbaden. Geheiratet hatte er am 31. März 1925. Das Photo ist abgebildet in: W. Gieseking, So wurde ich Pianist, 1963 (nach S. 48)
74. Die Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971), Br., 1927/29
75. Der Maler Paul Klee (1879–1940), Br., 1922
76. Der Maler Alexej Jawlensky (1864–1941), Br., 1922, Jawlensky war 1922 nach Wiesbaden gezogen, wo er bis zu seinem Tode blieb
77. Generalmusikdirektor Carl Schuricht, Br. Am 18. Juli 1923 war Schuricht zum „Generalmusikdirektor der Stadt Wiesbaden“ ernannt worden
78. Generalmusikdirektor Otto Klemperer (1885–1973), Pl.
„Aber in meinem ganzen Leben habe ich mich nie so glücklich gefühlt wie in den drei Jahren in Wiesbaden 1924 bis 1927.“ Otto Klemperer, in: Gespräche mit Otto Klemperer, Frankfurt 1974
79. Die Frau des russischen Bildhauers Archipenko, Pl.
80. Junge Inderin, Br.
81. Bildnis eines Mädchens im Profil, Br.
82. Die Frau des Nervenarztes und Psychologen Dr. Hans Prinzhorn (1886–1933), Pl.
83. Bildnis einer Dame mit weißem Pelz, Br.
84. Fürstin Metternich, Br.
85. Freiherr von Buttlar-Brandenfels, Pl.
86. Dr. Colin Ross, Br. Ross wurde bekannt durch seinen Film „Mit dem Kurbelkasten um die Welt“ und sein gleichnamiges „Film-Bild-Buch“, das 1926 in Berlin erschienen war
87. Dr. Robert Lehr (1883–1956), Oberbürgermeister von Düsseldorf, Pl.
88. Hugo Stinnes (1870–1924), Großindustrieller, Pl., entstanden wohl 1923 oder auch Anfang 1924. Vgl. „Zum Heimgang von Hugo Stinnes am 10. April 1924“, S. 4: „Als er (Hugo Stinnes) unlängst in Wiesbaden hörte, daß die Franzosen seine Verhaftung planten, war er im Begriff, abzureisen, aber blieb nun zwei Tage über die beabsichtigte Zeit“
89. Heinrich von Brüning (geb. 1885), Pl., v. Brüning, der spätere Reichskanzler, war in der Zeit von 1920–1930 Geschäftsführer des (christl.) Dt. Gewerkschaftsbundes
90. Paul Tirard, Präsident der Interalliierten Rheinlandkommission („Le

Président de la Haute-Commission interalliée des territoires rhenans“), Pl., 1921. Paul Tirard, La France sur le Rhin, Paris 1930, S. 113: „Alles, was in der französischen Gesellschaft an Geist und Talent zählt, kam in dieser Zeit an den Rhein und wurde, teils in Wiesbaden, teils in Koblenz . . . empfangen.“

91. Prof. Pankow, Pl.

92. Generaldirektor Schwarz, Br., 1926

93. Geheimrat Kirdorf, Br.

94. Chaim Weizmann (1874–1952), Br., 1925. Weizmann war der Erwecker und Gestalter des religiös-politischen Zionismus. Er gründete den Staat

Israel, dessen erster Präsident er war

95. Prof. Fränkel, Pl., 1929

96. wie Nr. 95, Pl., Ausschnittvergrößerung, 1929

97. Geheimrat Classen, Br.

98. Bildnis eines Herrn, Pl., 1921

99. Selbstbildnis Adolf Elnain, Pl., 1903

100. Bildnis Frau H. Elnain, Abzug auf Aristopapier, 1922

Literatur

Baier, Wolfgang, Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Halle 1964

Benjamin, Walter, Kleine Geschichte der Photographie, in: W. B., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963

Braive, Michel F., Das Zeitalter der Photographie. Von Niépce bis heute, München 1965

v. Brevern, Marilies, Künstlerische Photographie von Hill bis Moholy-Nagy, Berlin 1971

Buddemeier, Heinz, Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970

Eder, Josef M., Ausführliches Handbuch der Photographie, 4 Bde., 1884/1896, 4. Aufl., 1932

Freund, Gisèle, Photographie und Gesellschaft, München 1976

Gernsheim, Helmut, Julia Margaret Cameron, London 1948

Gernsheim, Helmut, Die Fotografie, Wien-München-Zürich 1971

Gosling, Nigel, Nadar – Photograph berühmter Zeitgenossen – 330 Bildnisse aus der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, München 1977

Hermann, Albert, Gräber berühmter und im öffentlichen Leben bekanntgewordener Personen auf den Wiesbader Friedhöfen, Wiesbaden 1928

Honnet, Klaus, Fotografie zwischen Authentizität und Fiktion, in: Katalog documenta 6 Kassel, Bd. 2, fotografie, film, video, Kassel 1977

Keller, Ulrich, Die deutsche Porträtfotografie von 1918 bis 1933, in: kritische Berichte, Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 5, Heft 2/3, 1977

Kempe, Fritz, Photographie zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie, Hamburg 1977 (= Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg 14)

Kracauer, Siegfried, Die Photographie, in: S. K., Das Ornament der Masse, Essays, Frankfurt 1963

Lichtwark, Alfred, Die Bedeutung der Amateurphotographie, Halle 1894

Lichtwark, Alfred, Incunabeln der Bildnisphotographie, in: Photographische Rundschau, Halle 1900

Loescher, Fritz, Die Bildnisphotographie, Berlin 1907

Maas, Ellen, Die goldenen Jahre der Photoalben, Köln 1977

Malerei nach Photographie, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München 1970

Malerei und Photographie im Dialog, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich 1977

Matthies-Masuren, F., Bildmäßige Photographie, Halle 1903

Matthies-Masuren, F., Die photographische Kunst im Jahre 1913, 12. Jg., Halle 1914

Nickel, Heinrich L., David Octavius Hill, Halle 1960

Pollack, Peter, The Picture History of Photography, New York 1958 (deutsch: Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Wien/Düsseldorf 1962)

Ranke, Winfried, Heinrich Zille, Photographien Berlin 1890–1910, München 1975

Sander, Gunther, August Sander: Menschen ohne Maske. Photographien 1906–1952, München 1976

Schmidt, Ulrich, Bürgerliche Kunstförderung in Wiesbaden, in: Nassauische Annalen, 84. Bd., 1973

Schwarz, Heinrich, David Octavius Hill, Leipzig 1931

Schwarzbauer, Georg F., Kunst – Fotografie, Fotografie – Kunst, in: Magazin Kunst, 16. Jg., Nr. 4, 1976

Spörl, Hans, Die Porträtkunst in der Photographie, Leipzig 1924 (2. Aufl.)

Stelzer, Otto, Kunst und Photographie, München 1966

Stenger, Erich, Die Photographie in Kultur und Technik, Leipzig 1938

Stenger, Erich, Hundert Jahre Photographie, Berlin 1939

Stolze, Franz, Die Kunst in der Porträtfotographie, in: Das Atelier des Photographen, 1898

Stolze, Franz, Die Arbeiten in der Werkstatt des Photographen, Halle 1899

Stelow, Liselotte, Das manipulierte Menschenbildnis, Düsseldorf 1961

Warstatt, Willi, Die künstlerische Photographie, Leipzig 1919

Wolf-Czapek, K. W., Rudolf Dührkoop und die Neugestaltung der Bildnisphotographie, Berlin 1908

Herausgegeben vom
Museum Wiesbaden

Redaktion
Dr. Ulrich Schmidt

Text und Katalog
Dr. Günther Kleineberg

Graphische Gestaltung
Willi Clormann

Druck
Wilhelm Lautz
Wiesbaden

Klischees
Paja
Frankfurt



Kat. Nr. 76, Der Maler Alexej von
Jawlensky