

## Bildermachen, Bilderfinden

Überlegungen zu einigen Selbstbildnissen  
aus der Deutschen Fotothek<sup>1</sup>

Damit es zu einem Selbstbildnis kommen kann, bedarf es eines Spiegels. Er stellt die optische Bedingung visueller Reflexion dar, der Begegnung von Bild und Selbst. Wer in einen Spiegel schaut, tut dies normalerweise, um sein äußeres Erscheinungsbild einer Kontrolle zu unterziehen. Bei einer solchen nicht weiter reflektierten Handlung geht der Betrachter davon aus, dass seine äußere Erscheinung mit dem Spiegelbild identisch ist. Bei einem Selbstbildnis hingegen beabsichtigt der Blick in den Spiegel etwas anderes. Im Selbstporträt markiert das Spiegelbild eine Differenz, es stellt eine Frage und keine Antwort dar.<sup>2</sup>

Seit der Renaissance haben sich Künstler der Aufgabe des Selbstbildnisses unterzogen, doch in der Moderne erfährt diese Untergattung des Porträts insofern eine Radikalisierung, als im Laufe des 20. Jahrhunderts das Bewusstsein des Menschen für seine Fremdbestimmtheit, seine Angst, sich selbst zu verlieren, immer stärker hervortritt. Identität wird im Selbstbildnis zum Problem. Sie ist nicht seine Voraussetzung, sondern sein Ziel. Diese existenzielle Dimension betrifft natürlich nicht jedes Selbstporträt. Vielmehr kann mit diesem auch der Versuch einhergehen, sich seiner selbst auf komische oder ironische Weise zu vergewissern. Selbstbildnisse sind Positionsbestimmungen.<sup>3</sup> Pathetisch können sie von der Suche des Menschen nach Selbsterkenntnis erzählen, aber auch von seinen Konflikten.

Der Siegeszug der Fotografie verdankt sich mit Sicherheit den von ihr eröffneten Möglichkeiten einer neuen Bildnispraxis. Nicht allein die Fähigkeit zur naturgetreuen Reproduktion macht den Erfolg des Bildmediums aus, sondern auch die vergleichsweise kurze Herstellungsdauer einer Porträtaufnahme. Einfacher und schneller als je zuvor gelangten Menschen nun in den Besitz ihres Bildnisses. So konnte die Fotografie in der Folge fester Bestandteil biografischer Erzählung werden: Geburt und Kindergarten, Einschulung und Abiturfeier, Konfirmation und Heirat, alle diese Ereignisse werden durch Fotos festgehalten und visuell memorierbar, ganz unabhängig davon, ob man selbst oder ein anderer die Kamera betätigt hat. Mit Selbstbildnissen verhält sich das anders. Dem Fotografen ist es hier meist um eine Standortbestimmung seiner selbst als Künstler und als Mensch zu tun. Fotogra-

fische Selbstbildnisse sind im faktischen und übertragenen Sinne Reflexionen.<sup>4</sup> Nicht was auf einem Foto dargestellt ist, macht es zum Selbstbildnis, sondern die Tatsache, dass Objekt und Subjekt des fotografischen Aktes identisch sind.<sup>5</sup>

Ein frühes fotografisches Selbstporträt (Abb. 1) der Deutschen Fotothek stammt aus dem Nachlass des in Dresden tätigen Bildhauers Oskar Döll (1886–1914).<sup>6</sup> Es datiert in das Jahr 1904 und zeigt den Künstler mit seiner Plattenkamera in einem Pfauenspiegel. Bei diesem Spiegel handelt es sich um ein eigenhändiges Werk des gerade einmal achtzehn Jahre alten Künstlers.<sup>7</sup> Insofern ist anzunehmen, dass die Aufnahme in erster Linie zu Dokumentationszwecken angefertigt wurde. Greift man auf Briefe des Jahres 1904 zurück, wird man darüber belehrt, dass es für den Künstler durchaus üblich war, Fotografien seiner Werke zu verschicken. Ausdrücklich bedauert er in einem Schreiben aus jener Zeit, dass er keine neuen Fotos senden könne. Der Nachlass enthält solche Werkaufnahmen, die offenbar für Lehrer und Freunde bestimmt waren. Auf diesen Fotos ist Döll zum Teil selbst abgebildet, so dass man annehmen darf, dass er bei den meisten Aufnahmen auf einen befreundeten Fotografen zurückgegriffen hat. Dies bestätigt wiederum ein Brief, in dem es heißt: »Hochverehrter Meister! [...]. Leider kann ich Ihnen nichts von mir zeigen denn mein Kollege der mir meine Sachen photographiert ist so ein langweiliger Mensch à la Wilhelm Heim u. hat bis heute gerade 2 Photogr. d. h. Logien gemacht von meinen Sachen aus dem Sommerfenster. Leider habe ich sie gleich meinen Eltern gesand. Es ist ein Akt. u. ein Kopf im Relief. Vielleicht haben Sie Gelegenheit im Vorbeigehen mal einen Blick darauf zu werfen. Viel ist es ja nicht wert aber man hebt sich auf als seliges Angedenken.«<sup>8</sup> Allem Anschein nach hatte Döll ein sachliches Verhältnis zur Fotografie. Als Dokumentationsmedium schätzte er sie durchaus, doch schien er sonst kein weiterreichendes Interesse für sie gehabt zu haben.

Insofern stellt das Selbstbildnis im Pfauenspiegel, das während Dölls Breslauer Studienzeit entstanden ist, eine Ausnahme in seinem Œuvre dar. Denn diese kunstvoll arrangierte Aufnahme lässt bei genauer Betrachtung durchaus eine gewisse fotografische Ambition erkennen.



Abb. 1  
Oskar Döll  
**Selbstbildnis im Pfauenspiegel**  
um 1904

Dass es sich bei dem im Spiegel erscheinenden Fotografen tatsächlich um Döll handelt, zeigt sich beim Abgleich mit gezeichneten Selbstbildnissen aus jener Zeit. Der Künstler zeigt sich hier schräg hinter seiner massiven Plattenkamera. Er sitzt offenbar an einem Fenster und hat sich mit dem Rücken zum Licht positioniert. Im rückwärtigen Teil des Raumes sind unscharf weitere Objekte in leichter Untersicht zu sehen: Zum einen blicken wir in das Innere eines Lampenschirms, zum anderen glaubt man auf der Stirnseite einen Bilderrahmen und rechts einen an der Wand aufgehängten Rucksack zu erkennen.

Der größte Teil von Dölls Gesicht ist verschattet – wohin er schaut, bleibt nicht zuletzt aufgrund der Unschärfe ungewiss, doch hat er den Kopf dem Betrachter zugewendet. So findet sein Blick indirekt im Objektiv der Kamera eine Fortsetzung. Sie stellt die Platzhalterin des Künstlers dar und darf als eine Hauptdarstellerin des Bildes angesehen werden, verbindet sie doch den Fotografen mit einem imaginierten Betrachter. Döll führt hier die technische Aufnahmesituation vor und zeigt den Auslösermechanismus, der gerade betätigt wird.

Das Selbstporträt dokumentiert einen vergangenen Moment im Leben des Fotografen. Dennoch erhält man den Eindruck, dass wir es sind, die angeblickt und fotografiert werden. Diese fiktive Handlung der Entstehung einer Aufnahme macht deutlich, worin die ästhetische Besonderheit des Selbstbildnisses besteht, spielt es doch mit dem Wissen um die Anwesenheit des Betrachters. So ermöglicht das Bild die paradoxe Erfahrung einer unabgeschlossenen Vergangenheit und lässt uns in einen imaginären Dialog mit dem Fotografen treten.

Neben der Kamera ist natürlich Dölls Spiegel das wichtigste Objekt des Bildes. Sein Rahmen wird von zwei einander gegenüberstehenden Pfauenkörpern gebildet, deren Schwanzfedern den Spiegel rechts und links einfassen. Die Köpfe der beiden Tiere sind durch einen stilisierten Blumenstrauß verbunden, und die Pfauenaugen auf den Schwanzfedern werden durch Halbedelsteine gebildet, die plastisch auf den Federn hervorgehoben sind.

Die Jugendstilformen sollten um 1900 gewiss modische Eleganz und Zeitgenossenschaft signalisieren, doch die Wahl des Pfauenmotivs für eine Spiegelfassung ist sicher-

Abb. 2  
Ursula Richter  
**Selbstbildnis am geöffneten Fenster**  
1920/22



lich nicht allein formalen Erwägungen geschuldet – verweist doch der Pfau als Attribut der Juno von alters her in positiver Hinsicht auf die Schärfe des Sehsinns und in negativer auf die damit einhergehende Eitelkeit. So ist dem Foto auf ikonographischer Ebene eine Ambivalenz eingeschrieben, die sich auch in der impliziten »Erzählung« des Bildes fortsetzt. Denn der Betrachter wird hier verleitet anzunehmen, dass ihm das Interesse der Kamera gilt – nur um schließlich festzustellen, dass eigentlich der Spiegelrahmen im Fokus der Aufnahme steht: Der Künstler platziert die größte Schärfe auf der Oberfläche der Metallfassung. Hier erkennen wir alle Details, doch im Spiegel selbst will sich unser Bildnis partout nicht einstellen.

Das Foto spielt also mit der Enttäuschung des Betrachters, der hier seiner eigenen Eitelkeit begegnet, wenn ihm sein Sehbegehren verwehrt wird. Doch erschöpft sich das Bild nicht in dieser tendenziell moralischen Botschaft,



sondern bietet darüber hinaus auch noch einen Kommentar zum Wesen der Fotografie. Denn Dölls Inszenierung streicht deutlich heraus, dass es die Fotografie nicht vermag, jeden Teil eines Raumes gleichermaßen scharf erscheinen zu lassen. Vielmehr muss der Fotograf zuvor festlegen, welcher Bereich des Bildes fokussiert werden soll. Um diese technische Gegebenheit zu betonen, parallelisiert Döll die Oberfläche des Spiegels und seine Aufnahme. So muss der Betrachter erfahren, dass das fotografische Verfahren zwar präzise in Bezug auf die Wiedergabe der Oberfläche ausfällt, aber unscharf in Bezug auf tiefere räumliche Volumen. Im wörtlichen Sinne zeigt sich hier also die »Oberflächlichkeit« der Fotografie.

Wenn Dölls plastisch durchgebildeter Spiegelrahmen auf einer Staffelei angebracht ist, dann erscheint er genau dort, wo gemeinhin ein flaches Gemälde entsteht, das dann seinerseits einen bloß »dienenden« plastischen Rahmen erhalten wird. In der fotografischen Aufnahme wird dieses Verhältnis nun umgekehrt: Der Pfauenrahmen in seiner konkreten Plastizität ist der eigentliche Gegenstand des Bildes, während der im Spiegel vage erkennbare Raum jede Konkretion vermissen lässt. Trifft diese Lesart zu, dann nutzt Döll die Fotografie, um die plastische Kunst gegenüber der Malerei ins Recht zu setzen. Ironischerweise entlarvt er diesen Akt der Selbstbehauptung im selben Zug als eitle Geste. Denn so wie der Spiegel ein narzisstisches Bedürfnis befriedigt, so nutzt Döll die Fotografie, um sich, oder besser: seine Kunst ins rechte Licht zu setzen.

Steht bei Döll ganz der apparative Charakter der Fotografie im Vordergrund, verfolgt die Dresdner Theaterfotografin Ursula Richter (1886–1946) ein gegenteiliges ästhetisches Anliegen: Ihre Selbstbildnisse suchen – ganz im Sinne einer piktorialistischen Auffassung von Fotografie – ihre technische Herkunft zu verbergen und zeichnen sich durch eine poetisch verklärende Bildsprache aus. Die zu Beginn der 1920er Jahre entstandenen Aufnahmen lassen sich als Thema mit Variation beschreiben: Immer wieder blickt die junge Frau ebenso verträumt wie verschmitzt in die Kamera. Es handelt sich hierbei um romantische Selbstentwürfe fern jeder Avantgarde. In einer Aufnahme etwa steht die junge Frau mit anmutig angewinkeltem Arm am Fenster und beugt sich über eine Vase mit Som-



merblumen (Abb. 2). Wie in einem impressionistischen Bild von Max Liebermann spielt hier das einfallende Licht auf ihrem Kleid und löst die Szene ins Malerische auf. In allen Selbstporträts Richters zeigt uns das Lächeln der jungen Frau, dass sie um die Anwesenheit der Kamera weiß. Dabei gelingt es ihr, nicht zum Opfer ihrer Posen zu werden: Man ist durchaus gewillt, diese Inszenierungen für den Ausdruck ihrer sensiblen Persönlichkeit zu halten.

Für eine Aufnahme (Abb. 3) hat sich die Fotografin vor eine geblümete Tapete gestellt und ihre Hände im Nacken verschränkt. Den Kopf leicht zur Seite geneigt, blickt sie freundlich und ohne Koketterie auf den Betrachter und gefällt sich in der Rolle der selbstbewussten Frau. Auf einem weiteren Selbstporträt hat sie die Hände lässig in die aufgesetzten Taschen ihres Kleides gesteckt und lächelt den Betrachter etwas unsicher, aber gewinnend an. Selbst ein Bild, in dem die Posierende hingebungsvoll eine



Rose betrachtet (Abb. 4), wirkt nicht kitschig, da Gesicht und Oberkörper in ein strenges Profil gefasst sind, dem die Blume in ihrer Neigung antwortet. Wenn sie an der Tür des Hauses steht und unser Blick an ihr vorbei in den Garten führt (Abb. 5), ist es, als seien wir zu einem Spaziergang eingeladen. Sie steht an der Schwelle, als hätte sie auf uns gewartet. So hat das Bild etwas von einem Versprechen. In der Gestaltung solcher poetischer Momente weiß die Fotografin immer wieder zu überzeugen.

Alle Selbstporträts betonen die Empfindsamkeit der jungen Frau, ohne dass dies parfümiert wirken würde. Sie ist von bemerkenswerter Sicherheit, was ihre eigene Person angeht. Wenn sie sich in einem Selbstbildnis sitzend vor dunklem Hintergrund zeigt, blickt sie leicht schmunzelnd auf den Betrachter. Ihr Kinn hat sie in ihre rechte Hand gelegt und spielt ironisch mit dieser Denkerpose. So geht mit der Anmut und scheinbaren Unbeschwertheit der fotografischen Selbstentwürfe Richters durchaus auch eine gewisse Melancholie einher, die vielleicht der alten Erkenntnis geschuldet ist, dass es Schönheit nur unter der Bedingung der Vergänglichkeit gibt.

Insgesamt spricht sich in den Selbstporträts eine tendenziell konservative Haltung aus. Die Motive erinnern an die Zeit des Biedermeier und der Romantik. Stets geht es um die Behauptung einer weiblichen Natur und Natürlichkeit. Für den heutigen Rezipienten mag befremdlich sein, wie selbstverständlich und affirmativ Ursula Richter die weiblich-anmutige Rolle spielt. Sie entspricht damit dem Klischee, Frauen hätten sich dem Schönen zu widmen, ja seien durch ihr Geschlecht dazu ausersehen, Schönheit zu vermitteln. Und in der Tat scheint die fotografische Autodidaktin Richter auch sonst ihre Aufgabe vor allem als eine dienende wahrgenommen zu haben: Der weitaus größte Teil ihrer Arbeiten besteht aus Theater- und Ballettaufnahmen sowie Fotografien meist plastischer Kunstwerke, die weniger von fotografischem Formwillen zeugen als vielmehr eine vermittelnde Absicht verfolgen. So müssen wohl auch Richters Selbstporträts als Ausdruck eines solchen weiblichen Rollenklischees gelesen werden. Doch gilt es dabei zu bedenken, wie eng die Spielräume für Selbstbestimmung und Emanzipation in den 1920er Jahren oft noch waren.

Vom Konformitätsdruck der bürgerlichen Gesellschaft erzählen auch die Selbstporträts des Berufsfotografen Willy Hanisch (1893–1945), der von 1912 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs im sächsischen Roßwein ein erfolgreiches Atelier betrieb.<sup>9</sup> Seine Selbstbildnisse machen deutlich, wie sehr der Kleinunternehmer um das Vorzeigen seiner gesellschaftlichen Position bemüht war. Eine Aufnahme (Abb. 6) aus dem Jahre 1917 zeigt ihn mit Kneifer, straff zurückgekämmtem Haar und in einem eleganten Gehrock. Er hat entspannt auf einem Korbstuhl Platz genommen und die Beine übereinander geschlagen. Interessiert und freundlich blickt er in die Kamera und hat eine Hand an das Kinn geführt. Der junge Hanisch trägt hier seine Selbstsicherheit und seine Ambition zur Schau. Im Hintergrund sehen wir ein gemaltes Bild, das einen Ausblick in einen Park eröffnet – gewiss ein Atelierrequisit, das dem Dargestellten eine aristokratische Aura verleihen soll.

Dieselbe Kulisse – nun in einem größeren Ausschnitt – hat er wenige Jahre später für sein Verlobungs- oder Hochzeitsbild (Abb. 7) genutzt. Sanft hat Hanisch die Hand seiner scheu lächelnden Braut ergriffen, doch ist seine Haltung von großer Entschlossenheit. Stolz blickt er in die Kamera. Alles ist so wie es sein muss: Der Fotograf wird hier zum Akteur in seinem eigenen, arrangierten Bild. Er schlüpft in die Rolle, die sonst andere Menschen vor seiner Kamera einnehmen und er tut dies ganz unbemerkt, denn nichts in diesem Bild deutet auf ein fotografisches Selbstporträt hin.

Hanisch hatte offenbar einen ausgesprochenen Sinn für Verkleidungen. In seinem fotografischen Nachlass finden sich viele Aufnahmen, für die er sich und bisweilen auch seine Familie entsprechend den Anlässen kostümiert hat. Dabei nimmt er nicht selten Rollen aus dem Theater ein und weiß daraus einige Komik zu ziehen. Aber auch die bildende Kunst darf mitunter Pate stehen, wenn Hanisch seine Frau als Schokoladenmädchen ausstaffiert und damit auf das berühmte Bild von Jean-Étienne Liotard »Das Schokoladenmädchen« aus den Dresdner Alten Meistern anspielt. Der Fotograf verfügt ohne Zweifel über ein großes Repertoire an Inszenierungsformeln und vermag so in seinem Werk immer wieder mit originellen Einfällen zu spielen. Seine Inszenierungen zeugen durchweg von einer hohen Professionalität.



Dennoch kann man sich nur schwer vorstellen, dass solche Bilder verkäuflich waren. Vermutlich waren sie für den persönlichen Gebrauch bestimmt. Wie wir gesehen haben, bedeutet dies nicht, dass sie ohne Ambition entstanden sind. Hanischs Selbstbildnisse spielen mit Rollen im weitesten Sinne. Er stellt sich als Handwerksgelegen auf Wanderschaft dar, der vor Heimweh »bitterlich« weint. Wir entdecken ihn als liebenden Ehemann, der seiner Frau einen Kuss gibt, als Vater mit seiner Familie im Schwimmbad. Hanisch ist stolz und stellt sein Glück aus. Er wählt für sich dieselben Posen und Hintergründe, die auch bei seinen Kunden zum Einsatz kommen. Will man die wenigen Aufnahmen charakterisieren, so zeigen sie eine idealisierte Welt, eine Welt wie sie sein *soll*. In ihnen spiegelt sich eine bürgerliche Welt, in der man in unzähligen Rollen eine gute Figur abgeben muss. Selbst-, Ehepaar- und Familienbildnis gehen hier ineinander über und sind Teil einer biographischen Erzählung, bei der die Erinnerungsleistung des Bildes im Zentrum steht, auch wenn die festgehaltenen Momente allesamt Fiktionen sind. So dokumentieren sie die Untrennbarkeit privater Ereignisse und gesellschaftlicher Anforderungen.

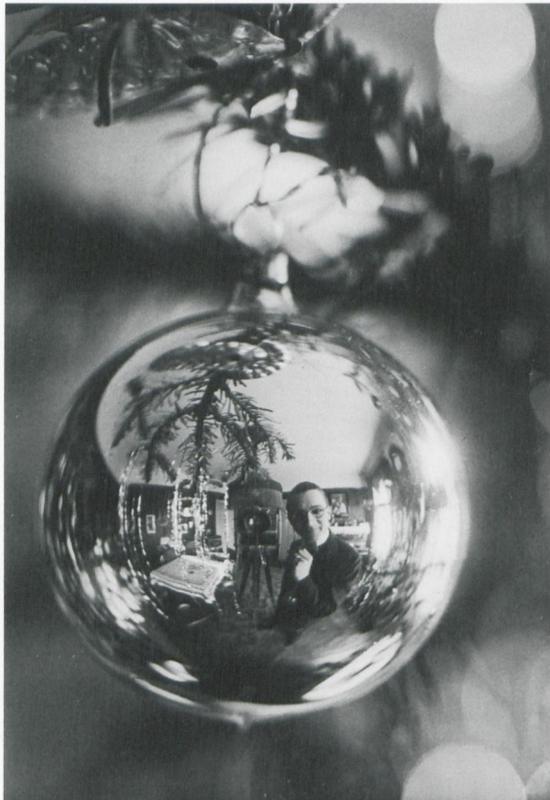
Hanisch inszeniert nur selten den fotografischen Akt, zumeist stellt er sich ohne Kamera dar. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt in dieser Hinsicht sein Selbstbildnis aus dem Jahr 1932 (Abb. 8) dar. Die Welt spiegelt sich in einer Christbaumkugel. Jenseits derselben ist nur noch der Zweig des Baumes auszumachen, an dem die Kugel hängt. In ihr spiegelt sich das umgebende Zimmer in perspektivisch verzogenen Rundungen. Wir erkennen wiederum den Zweig, glitzernden Weihnachtsschmuck in Großaufnahme, einen Tisch und schließlich den lachenden Fotografen, der vor seiner Plattenkamera steht und die Hand erhoben hat, um den Auslöser zu betätigen. Hanisch hat peinlich darauf geachtet, dass sich das Kameraobjektiv bei der Spiegelung im Zentrum der Kugel befindet.

Sein Foto stellt kein Selbstporträt in jenem Sinne dar, dass es uns erlauben würde, die Physiognomie des Dargestellten aufmerksam zu studieren, wiewohl wir immerhin sein Gesicht erkennen können. Er scheint eher daran interessiert gewesen zu sein, sich in der Rolle des Fotografen zu inszenieren und dabei ein kleines Kunststück vorzuführen:



ren: Nicht Ähnlichkeit, sondern Künstlichkeit und Verzerrung sehen wir in der Aufnahme inszeniert. Der im Foto dargestellte Raum hat seine Stabilität verloren. Je näher wir den Rändern der Kugel kommen, desto instabiler ist der optische Eindruck. Das Bild erscheint wie ein Stück verkapselter Wirklichkeit, wie ein eingefrorener und dabei verrätseltes Moment.

Der Fotograf spielt hier mit der Auflösung fotografischer Illusion. Denn die Aufnahme macht ihr Entstehen selbst zum Thema: Das Bild verdankt sich einer kuriosen Spiegelung, die als solche vorgeführt wird. Interessanterweise gehört das Foto zu einer Serie von Aufnahmen, die während eines Weihnachtsfests im Familienkreis entstanden sind. Insofern dürfen wir annehmen, dass Hanisch das Arrangement nicht von langer Hand geplant, sondern



in der Situation der Familienfeier eine Bildgelegenheit gefunden, erkannt und umgesetzt hat. So spiegelt sich auch in diesem spielerisch-experimentellen Bild bei aller Verzerrung die klare bürgerliche Idee familiären Glücks.

Auch auf einem Kontaktbogen (Abb. 9) mit Selbstbildnissen von Fritz Eschen (1900–1964) lässt sich eine interessante Verzahnung von apparativer Reflexion und privater Andacht finden. Eschen war ein bekannter Porträt- und Pressefotograf, dessen umfangreicher Nachlass von mehr als 90 000 Aufnahmen in der Deutschen Fotothek aufbewahrt wird.<sup>10</sup> Besonders aufschlussreich im Hinblick auf seine Arbeitsweise sind die Kontaktbögen, mit denen er sein Werk selbst organisiert und verwaltet hat.<sup>11</sup> Oftmals lassen sich so – gerade bei Porträts – im Vergleich mit den publizierten Bildern Auswahlprozesse, Bildbeschnitt und weitere editorische Maßnahmen nachvollziehen.

Der hier vorgestellte Bogen ist nicht nur deshalb bemerkenswert, weil er einige der ganz wenigen Selbstdarstellungen des Fotografen trägt, sondern vor allem auch deshalb, weil es sich hier gewissermaßen um eine ganz persönlich-intime Collage handelt. Mittig links findet sich ein hochformatiges Brustbild Eschens, das ihn ganz offiziell, geradezu im Stile eines Passbildes zeigt. Darüber findet sich eine Reihe von drei quadratischen Kontaktabzügen, die uns den Fotografen in einem Spiegel zeigen, der auf halber Höhe der Stirnwand angebracht ist. Rechts daneben erkennt man eine Art Holzrahmen mit Glaseinsätzen, einen Hocker und das untere Ende eines Bettes. Diese Möbel erscheinen wie geometrische Formen, die die Bildfläche in Längs- und Querrechtecke aufteilen. Die einzige dynamisierende Diagonale bildet ein Lichtstrahl auf dem Spiegel, der links oben beginnend schräg die Bildfläche durchschneidet. Eschen hat auf einem Stuhl gegenüber dem Spiegel Platz genommen. Er hält seine Kamera vor der Brust. Eine der drei Aufnahmen zeigt ihn, wie er von oben in den Sucher der Kamera blickt, eine andere, wie er direkt in den Spiegel blickt und in einer dritten schaut er schließlich nach rechts aus dem Bild. Dem Fotografen gelingt es hier, einen besonderen Raumeindruck zu erzielen. Sein Porträt im Spiegel scheint zu schweben. Wie ein Bild hängt es an der Wand, ohne dass sich die dargestellte Person auf ihr reales Modell zurückführen ließe. Vielmehr ist es so, als würde Eschen aus einem angrenzenden Zimmer oder aus einem Bild in den Raum des Betrachters blicken. Dieser Eindruck entrückt den Fotografen und betont zugleich seine Distanz. Nicht wir beobachten ihn, sondern er beobachtet uns.

Im unteren Register des Bogens sind wiederum drei quadratische Kontaktabzüge angebracht. Die erste Aufnahme stellt in erster Linie seine »Rolleflex« vor: der Fotograf tritt im wörtlichen Sinne hinter sein Arbeitsgerät zurück. Im Unterschied zu den Bildern des oberen Registers steht die Kamera nun auf einem Stativ, während der Fotograf den Auslöser betätigt. Bei dieser Aufnahme werden Kamera und Hände inszeniert. Sie bilden eine Einheit. Es ist, als sollte sich der Blick des Fotografen durch das Objektiv der Kamera vermitteln. Einmal mehr geht es hier um die Metapher der Kamera als Stellvertreter und den Blickcharakter des Bildes.

X54

Fritz Eschen  
Selbstporträt 12. V. 1960



Aufnahme: Sächs. Landesbibliothek  
Abt. Deutsche Fotothek

40 400

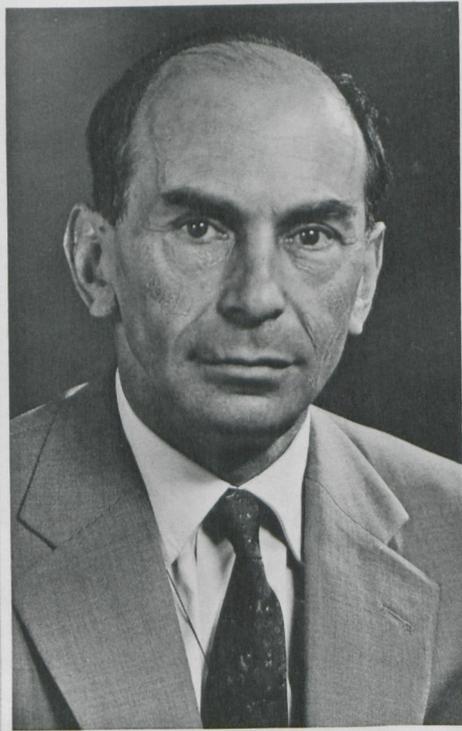


Aufnahme: Sächs. Landesbibliothek  
Abt. Deutsche Fotothek

40 401



40 402



Nr. ?



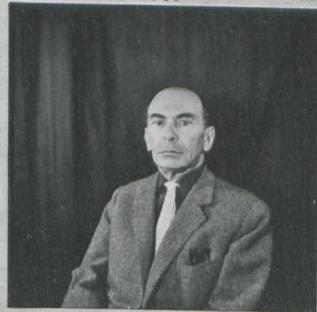
Aufnahme: Sächs. Landesbibliothek  
Abt. Deutsche Fotothek  
Grab Frau Eschen



95 154



95 157



95-202



Die beiden anderen Aufnahmen des unteren Registers zeigen Eschen in klassisch neutraler Studiokulisse vor einem dunklen Vorhang. Im mittleren Bild sind weitere Studiogerätschaften zu sehen, und der rechte Arm des Fotografen ist erhoben – vermutlich um den im Bild nicht sichtbaren Fernauslöser zu betätigen. Dabei schaut uns der Fotograf freundlich interessiert entgegen. Der Kontaktabzug ganz rechts hingegen zeigt einen fast reglosen, scheinbar gealterten Eschen mit starren Gesichtszügen. Darüber findet sich schließlich das ungewöhnlichste Bild des Bogens: Es ist eine Aufnahme des Grabsteins von Eschens zweiter Frau Lipy Gertrude, mit der er seit Dezember 1933 verheiratet war. Die Einbeziehung dieses Bildes in den Selbstbildnisbogen ist gewiss kein Zufall. Es zeigt sich darin die tiefe Verbundenheit Eschens zu seiner verstorbenen Frau,

der er sein Überleben in der Zeit des Nationalsozialismus verdankte: Als Jude war er durch die »privilegierte Mischehe« mit einer »Arierin« zwar nicht vor Schikanen, doch zumindest vor der Deportation bewahrt geblieben. So wird der Kontaktbogen zu einem einzigartigen Dokument fotografischer Trauer. Die Selbstbildnisse scheinen sich um das bildlose Bild des Grabes zu versammeln und ganz von der Abwesenheit der Verstorbenen durchdrungen zu sein. Die Bedeutsamkeit dieser Zusammenstellung wird durch den Umstand verstärkt, dass von Fritz Eschen nur ganz wenige Selbstdarstellungen überliefert sind. Das Selbstporträt wird bei ihm damit zum Ausdruck existenzieller Einsamkeit.

Zu Beginn dieses Essays war die Rede davon, wie unterschiedlich Selbstbildnisse ausfallen können. Sie vermitteln sowohl den Eindruck extremer Stilisierung, als auch



unbeabsichtigter Zufälligkeit. Mag ein Künstler auch nach Motiven und spannenden Themen suchen, scheint er andererseits von diesen gefunden zu werden. Während einer Zugfahrt im Jahre 1996 ist Christian Borchert von seinem Sitz aufgestanden, um zu entdecken, wie die Anordnung gegenüberliegender Spiegel im Abteil zu einer unendlichen Spiegelung führt (Abb. 10).<sup>12</sup> Im gelblichen Licht sehen wir die violetten Vorhänge und Gepäckhalterungen der Deutschen Bahn. Im rückwärtigen Spiegel entdecken wir weitere Details, etwa den aufgehängten Mantel des Fotografen oder eines unbekanntes Mitreisenden. Für unsere Auseinandersetzung mit dem Selbstbildnis ist es reizvoll, dieses Bild, das sich allem Anschein nach dem Zufall verdankt, näher zu befragen, stellt es doch eine Reflexion über die Möglichkeiten des fotografischen Bildes dar.

Dem anschaulichen Erleben optischen Schwindels steht die Kamera als eine Art Haltepunkt gegenüber. Einmal mehr fühlt sich der Betrachter angeblickt und glaubt, fotografiert zu werden. Doch kommen wir in diesem Bild als Betrachter gar nicht vor. Denn die einzige Rolle, die wir einnehmen können, ist die, dem Fotografen bei der Arbeit zuzusehen. Wir sehen in die Spiegelung zwischen zwei gegenüberliegenden Spiegeln, die wie eine Unendlichkeit ist, in der die Zeit still steht. Das Licht ist zwischen zwei Polen gefangen und der Moment scheinbar für immer fixiert. Unendlichkeit und Stillstand fallen zusammen. Die Spiegel erweitern unseren Blick und halten ihn zugleich gefangen. Wir entkommen den Augen des Fotografen nicht, der uns immer wieder ins Zentrum des Bildgeschehens hineinzieht, zur Kamera, zu dem Künstler und zu seiner Arbeit.

**Selbstbildnis des Ehepaars  
in dreiteiliger Spiegelkommode**

um 1975

34



Eine weitere Aufnahme (Abb. 11) aus demselben Jahr zeigt den Fotografen, wie er sich – vermutlich am Bahnsteig in Halle – im verspiegelten Fenster eines stehenden Zuges aufnimmt. Die Unterkante des Fensters fällt leicht nach rechts ab, und der Fotograf hat die Kamera zudem leicht nach oben blicken lassen, so dass wir uns räumlich kaum orientieren können. Nur schemenhaft erkennt man die Architektur und die Dachkonstruktion des Bahnhofs, wodurch die Flüchtigkeit der Erscheinungen betont wird. Die Wirklichkeit erzeugt hier einen bühnenhaften Ein-

druck und wird zur Kulisse. Die gespiegelte Welt wirkt fragil – als könnte sich im nächsten Moment alles ändern. Kein Gegenstand gewinnt wirklich Kontur, alles bleibt im Modus der Unschärfe. Der Fotograf scheint hier zu behaupten, dass Raum und Zeit nicht wirklich fixierbar oder abbildbar sind.

Borchert, der Chronist der späten DDR, hat für die genannten Aufnahmen aus der Nachwendezeit Momente des Übergangs und der Reise ausgewählt. Die Bilder vermitteln einen Moment des Innehaltens während einer

Abb. 13  
Renate und Roger Rössing  
**Selbstbildnis des Ehepaares  
in dreiteiliger Spiegelkommode**  
um 1975



35

Bewegung: Der Mensch lebt aus der Spannung von Werden und Sein. Etwas an uns bleibt sich gleich und etwas verändert sich. Diesen paradoxen Umstand scheint der Fotograf immer wieder herausstellen zu wollen. So erzeugen Borcherts Selbstbildnisse nicht den Eindruck von Schnappschüssen, selbst wenn sie durch zufällige Umstände verursacht wurden. Für ihn bedeutete Fotografie Distanznahme.<sup>13</sup> Seine Bilder wirken wie skeptische Selbstvergewisserungen und zeugen vom steten Versuch einer kritischen Selbstverortung.

Weitaus spielerischer und leichter im Ton fallen die beiden Doppelporträts aus, welche das Fotografenehepaar Renate und Roger Rössing Mitte der Siebziger Jahre vermutlich in ihrer Wohnung in Leipzig-Stötteritz (Abb. 12, 13) »geschossen« haben. Zweimal vollführen sie ein szenisches Spiel vor einer Kommode mit drei Spiegeln. Im ersten Bild ist Renate Rössing mit energischem Gesichtsausdruck im Mittelspiegel zu sehen. Sie hat eine Hand in die Hüfte gestemmt und blickt forschend in den Raum. In den Seitenspiegeln, durch die Schrägstellung der Spiegel leicht versetzt, ist Roger Rössing mit der Kamera zu erkennen. In



leicht geduckter Haltung steht er da, mit lauerndem Blick. Seine Abbilder in den in unterschiedlichem Grad angewinkelten Seitenspiegeln weichen, bedingt durch die Verschiebung der Perspektive, leicht voneinander ab, so dass man im ersten Augenblick glaubt, es mit zwei Personen zu tun zu haben, die beide die Frau im Mittelspiegel beobachten. Es ist, als würden die drei gespiegelten Bilder ein dämonisches Eigenleben führen, das nicht mit dem umgebenden Raum mit seiner gemusterten Tapete und dem Toilettentisch, in dessen Spiegeln das Bild erscheint, in Einklang zu bringen ist. Im entsprechenden Gegenstück ist es Roger Rössing, der breitbeinig und mit beiden Händen in den Hosentaschen im Mittelspiegel erscheint,

während Renate Rössing nun die Position der lauernden Jägerin eingenommen hat.

Die beiden Aufnahmen reflektieren das symbiotische Verhältnis des Ehepaars: In einer lebenslangen Arbeitsgemeinschaft schufen sie gemeinsam viele erfolgreiche Bildbände und Fotobücher, die oft mehrfach aufgelegt wurden.<sup>14</sup> Insofern überrascht es nicht, dass sie sich auch immer wieder als Paar in Szene gesetzt haben. Aus der Frühzeit ihrer Karriere stammt eine Aufnahme von Renate Rössing (Abb. 14), in der die junge Fotografin auf witzige Weise mit der Möglichkeit der Doppelbelichtung spielt, und die vermutlich vom Ehepaar gemeinsam konzipiert wurde.<sup>15</sup> Das Bild zeigt uns die junge Frau einmal sitzend

mit zum Tadel erhobener Hand und einmal stehend, die Hände kampfbereit in die Seite gestemmt. Mit der Doppelrolle, die ein- und dieselbe Person in zwei Streithähne aufteilt, verfolgen die Fotografen ein didaktisches Interesse. Sie machen deutlich, wie sinnlos es erscheint, Recht haben zu wollen. Dieser Anspruch wirkt umso lächerlicher, als es sich ja um dieselbe Person handelt. Diese fotografische Parabel ist von Brechtscher Klarheit: Fasst euch erst einmal an die eigene Nase!

Die in diesem Beitrag vorgestellten Fotos vermitteln in gedrängter, exemplarischer Form Möglichkeiten des fotografischen Selbstporträts. Vergleicht man die ausgewählten Beispiele miteinander, so kann man grundsätzlich zwei Formen unterscheiden. Zum einen gibt es Selbstporträts, die den Akt der Aufnahme herausstellen und damit Kamera und/oder Spiegel inszenieren. Dies stellt insofern eine selbstbewusste Geste dar, als der Fotograf den technischen Vorgang des Bildermachens vorzeigt. Posiert ein Fotograf neben seiner Kamera und zeigt sich im Moment des Auslösens, dann zieht er immer auch eine deutliche Grenze zur Malerei. Einer solchen Form des Selbstporträts eignet eine reflexive Qualität. Fotografie wird definiert – sei es als Distanznahme, als Verkapselung von Zeit, als unsichtbares Gefängnis eines Augenblicks, als kuriose Verdopplung, als Versuch die Wirklichkeit zu begreifen, ihre Natur zu erkunden, als Selbstbehauptung angesichts einer unendlichen, sich verlierenden Spiegelung. Es wird gefragt, was ein Bild sei und ob es ein Instrument darstellen könnte, uns selbst zu begreifen oder doch zumindest ein wenig näher zu kommen.

Zum anderen existieren Selbstporträts, die von einfachen Porträts insofern nicht zu unterscheiden sind, als sie mit einem Zeitauslöser fotografiert wurden. Bei solchen Aufnahmen stehen in der Regel Rolle, Pose oder imaginierte Persona des Abgebildeten im Zentrum. Es kann zu den Eigenarten dieses Typs gehören, dass auch uns Betrachtern eine Rolle zugewiesen wird.

Meine knappen Interpretationen waren darum bemüht, das hohe Gestaltungsniveau der Werke vorzuführen. Es ist klar, dass nicht schon die Auswahl einer der beiden Grund-

typen über die Qualität einer Aufnahme entscheidet. Die wenigen Beispiele haben uns vor Augen geführt, dass auf beiden Seiten bestehende Topoi immer wieder neu aktualisiert werden. Die Faszination der Selbstbildnisse besteht darin, dass wir in einen imaginierten Dialog mit dem Fotografen treten. Ein Dialog, der, genau genommen, nicht nur ungeschlossen ist, sondern unabschließbar.

#### Anmerkungen

- 1 Für wichtige Hinweise danke ich Anne Spitzer und Bertram Kaschek.
- 2 Vgl. Tilman Osterwold: Selbstbildnisse – Das Egozentrische der Kunst, in: Erika Billeter (Hg.): *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Ausstellungskatalog, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 19. April – 9. Juni 1985, Stuttgart 1985, S. 27–33.
- 3 Bei allen in der Ausstellung gezeigten Selbstbildnissen handelt es sich um Negative, die eigens für die Ausstellung abgezogen wurden. Diese Selbstbildnisse sind mit den jeweiligen fotografischen Nachlässen in den Besitz der Deutschen Fotothek/Dresden übergegangen.
- 4 Einen souveränen Überblick leistet: Robert A. Sobieszek: *Other Selves in Photographical Self-Portraiture*, in: Robert A. Sobieszek, Deborah Irmas, Audrey Irmas, Sydney Irmas, Chris Keledjian (Hg.): *The camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Ausstellungskatalog, Los Angeles 1994, S. 20–32.
- 5 Vgl. zuletzt Ingrid Hölzl: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstbildnisses am Beispiel von Samuel Fosso*, München 2008, S. 111–117.
- 6 Art.: Döll, Oskar, in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 38, Leipzig 2001, S. 233–234. Der 1886 in Thüringen geborene Döll erhielt seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Breslau. Danach studierte er an der Dresdner Kunstakademie und war Meisterschüler bei Georg Wrba. In der Elbestadt erhielt er zahlreiche Aufträge und arbeitete gemeinsam mit seinem Lehrer an der Gestaltung des Schauspielhauses mit, steuerte er doch eine Reihe von Skulpturen für den Außenbau bei. Im Besitz der Deutschen Fotothek befindet sich eine Serie mit Architekturaufnahmen des Künstlers, die die plastische Gestaltung des Schauspielhauses ausführlich dokumentiert. Döll war kein langes Leben vergönnt. Bereits im September 1914 fiel er im Ersten Weltkrieg. Er hinterließ mehr als achtzig Werke.

- 7 Leider ist der Verbleib des Werkes unbekannt.
- 8 Vgl. SLUB, Nachlass Oskar Döll, Mscr. Dresd. App. 2631, Korrespondenz, 179. Brief, Breslau, 19.6.04 an Meinhardt.
- 9 Kurz vor Kriegsende beging Hanisch, offenbar ein überzeugter Nationalsozialist, gemeinsam mit seiner Frau Hulda und seiner Tochter Sonnie Selbstmord. Sein Sohn Günther befand sich zu diesem Zeitpunkt noch als Soldat im Einsatz; er übernahm nach dem Krieg das Atelier des Vaters.
- 10 Art.: Eschen, Fritz: in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 34, Leipzig 2001, S. 559–560. Außerdem: Janos Frecot: *KameraGeschichten. Fritz Eschen 1930–1950*, Berlin 2001; Fritz Eschen: *Köpfe. Hundert Porträtaufnahmen von Fritz Eschen*. Einleitung und Bildtexte von Friedrich Luft, Berlin 1956.
- 11 Vgl. Janos Frecot: Portraitphotographie als Prozess. Zu den Kontaktbögen von Fritz Eschen, in: Wolfgang Hesse und Katja Schumann (Hg.): *Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen*, Marburg 2006, S. 196–199.
- 12 Art.: Borchert, Christian: in: *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 12, Leipzig 2001, S. 671–672.
- 13 Vgl. hierzu das ebenso kurze wie interessante Interview, das Matthias Flügge mit Borchert geführt hat: Gegen das Verschwinden. Matthias Flügge im Gespräch mit Christian Borchert am 13. Januar 1996, in: Christian Borchert: *Zeitreise. Bilder einer Stadt. Dresden 1954–1995*, Göttingen 1996, S. 201–205, bes. S. 205.
- 14 Zu möglichen ideologischen Implikationen dieser Bildbände vgl. Arvid Kahle: *Roger und Renate Rössing. Deutungsangebot und Forschungsdesiderata*, Online-Publikation unter: [www.deutschefotothek.de](http://www.deutschefotothek.de).
- 15 Hierfür konnten sie freilich auf klassische Vorbilder – etwa Hippolyte Bayard (1801–1887) – zurückgreifen.