

Juliane Rehnolt
Dichterbilder der Moderne

Kulturstudien
Hg. von Walter Schmitz
Band 14

Juliane Rehnolt

Dichterbilder der Moderne

Gerhart Hauptmann, Stefan George
und Theodor Däubler im Porträt

THELEM

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-945363-57-7

© 2016 w. e. b. Universitätsverlag & Buchhandel

Eckhard Richter & Co. OHG

Bergstr. 70 | D-01069 Dresden

Tel.: 0351/4 72 14 63 | Fax: 0351/4 72 14 65

<http://www.thelem.de>

Thelem ist ein Imprint von w. e. b.

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.

Gesamtherstellung: w. e. b.

Umschlag: w. e. b. unter Verwendung des Gemäldes „Gerhart Hauptmann“ (1892/93)
von Max Liebermann.

Made in Germany.

Inhalt

1	Einleitung	5
2	Gerhart Hauptmann	29
2.1	Der Dichturfürst: Max Liebermann	34
2.2	Der private Dichter: Lovis Corinth	50
2.3	Der verkaufte Dichter: Karl Bauer	60
2.4	Der (selbst-)nobilitierte Dichter: Johannes Maximilian Avenarius	70
3	Stefan George	87
3.1	Der Dichter und die Moderne: Jan Toorop, Reinhold Lepsius und Max Klinger	91
	Jan Toorop	98
	Reinhold Lepsius	111
	Max Klinger	126
3.2	Der vermessene Dichter: Karl Bauer	139
3.3	Der erinnerte Dichter: Sabine Lepsius	154

4	Theodor Däubler	171
4.1	Der Dichter und die Avantgarde: Theodor Däubler als Kunstschriftsteller	174
4.2	Der Dichter als Vermittler: Otto Dix	191
4.3	Der Dichter in Griechenland: Wilhelm Wessel	218
4.4	Der verehrte Dichter: Eberhard Viegener	241
5	Fazit	269
6	Abbildungen	273
7	Bildangaben und Abbildungsnachweise	337
8	Bibliografie	343
8.1	Primärliteratur	343
8.2	Editionen und Werkverzeichnisse	358
8.3	Sekundärliteratur	360
9	Danksagung	401

1 Einleitung

Das Dichterporträt der Moderne ist eingebettet in zwei mediale Umbrüche. Zunächst zeichnete sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Visualisierung ab, die sich um 1900 voll entwickelt hatte. Bildlichkeit bestimmte die Medienentwicklung dieser Zeit.¹ Vor diesem Umbruch war Kunst öffentlich wenig präsent. Ihre Reichweite beschränkte sich auf seltene Ausstellungen und wenige Publikationen. Nun aber traten mehrere Faktoren zusammen und begründeten die »visuelle[] Revolution«. ² Kunstwerke konnten durch technische Neuerungen wie Lithografie und Fotografie vervielfältigt werden. Als Institution entstand der Kunstverlag, der wesentlich die Verbreitung von Kunst und das Wissen um sie in Bildbänden und Kunstzeitschriften förderte. Galerien und Museen wandelten sich zu Orten der Bilderschau für ein breites Publikum. Ebenso verlagerten sich Debatten über Kunst in den öffentlichen Raum.³

Den zweiten Umbruch prägte die endgültige Ablösung der bis dato traditionellen Bildmedien durch die Fotografie. Symptomatisch dafür schildert Bodo Kirchoff seine Debütphase als Autor. Der Verlag, bei dem er seinen ersten Vertrag unterschrieben hatte, fragte ihn im Jahr 1978 nach einem Bild. Zuerst überlegt er, wie er sich inszenieren soll:⁴

Wie muß man als junger Schriftsteller aussehen? Grimmig? Verrückt? Heruntergekommen? Oder eher nichtssagend, um nur den Text wirken zu lassen [...]? Und dann die Accessoires – mit Zigarette, ohne Zigarette, falls aber mit Zigarette, filterlos? Und mit Brille, ohne Brille, mit Schreibzeug, ohne Schreib-

1 Vgl. Werner Faulstich: Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900). Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 256–258 und Walter Schmitz: Erzählte Bilder: Zum Verschwinden des Auratischen in der Literatur der Moderne um 1900. In: Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Hg. v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1999, S. 189–232, hier S. 189f. Moderne meint hier den Zeitraum ab Beginn der naturalistischen Bewegung in den 1880ern bis zum Ende der Weimarer Republik. Vgl. Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 8; zur Begriffsdiskussion vgl. ebd., S. 1–8.

2 Vgl. Moritz Wullen: Avantgarde! Die Avantgarden und die Kunstbibliothek. In: AVANTGARDE! Die Welt von gestern. Deutschland und die Moderne 1890–1914. Worte in Freiheit. Rebellion der Avantgarde 1909–1918. AK Kulturforum Berlin, 6. 6.–12. 10. 2014. Hg. v. Anita Kühnel, Michael Lailach und Jutta Weber. Dortmund: Kettler 2014, S. 10–29, hier S. 12f., das Zitat S. 13.

3 Vgl. ebd., S. 13–17.

4 Bodo Kirchoff: Schreiben und Narzißmus. Was dem Schriftsteller seine Legende raubt – oder: Das Medienzeitalter ist wie für Rezensenten gemacht. In: Neue Rundschau 106 (1995), H. 2, S. 51–68, hier S. 52.

zeug –; ferner die Fragen des Hintergrunds: Bücher; ein Baum; eine Mauer? Industrieschrott?

Damit beschreibt er kurz und bündig einen Großteil der ikonografischen Möglichkeiten des Dichterporträts. Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb demzufolge die Frage nach der Inszenierungskraft der Bilder virulent. Kirchhoff nutzte allerdings einen interessanten Weg, dem Wunsch des Verlags nachzukommen. Er ging in eine Fotokabine und erhielt dort auf Knopfdruck das gewünschte Porträt.⁵ Nun war der Dichter definitiv nicht mehr darauf angewiesen, das Bild seiner selbst aus der Hand zu geben, denn auf die Idee, zum Maler oder Fotografen zu gehen, kam Kirchhoff erst gar nicht.

Gerhart Hauptmann, Stefan George und Theodor Däubler erweisen sich als letzte Vertreter einer Zeit, in der die traditionellen Porträttechniken das Dichterbild wesentlich bestimmten. Parallel dazu etablierte sich die Fotografie als Medium, sodass die verschiedenen Bildmedien nebeneinander existierten.⁶ Das löste ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine intensive Debatte aus, in der man anhand der Fotografie noch einmal grundsätzliche Paradigmen des Porträts diskutierte. Seit ihrer Erfindung wurde die Fotografie an den Maßstäben der klassischen Bildmedien gemessen. Die Verfechter der Fotografie versuchten vielfach, einer frühen ästhetischen Abwertung entgegenzuwirken und ihr Gebiet vom Vorwurf der bloßen Naturnachahmung zu befreien. Dabei liefen alle Argumentationen darauf hinaus, die Fotografie in das bestehende Feld der Kunst einzugliedern. Wenngleich die Fotografie sich flächendeckend durchgesetzt hatte,⁷ war sie doch nicht anerkannt, sondern stets mit dem Makel des ästhetisch Minderwertigen behaftet. Noch 1896 sprachen sich in einer Umfrage der Zeitschrift *Gut Licht!* prominente bildende Künstler wie Max Liebermann, Franz Stuck und Anton von Werner dagegen aus, der Fotografie den Status von Kunst zuzusprechen.⁸ Aufschlussreich daran erscheint

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. Gerhard Paul: *Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses*. In: *Das Jahrhundert der Bilder*. 2 Bde. Hg. v. dems. Bd. 1: 1900 bis 1949. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 14–39, hier S. 14.

7 Die Anzahl der Fotoateliers (inklusive ökonomischem Erfolg) stieg schnell an, Fotograf wurde zum eingetragenen Beruf, zahlreiche Zeitschriften- und Vereinsgründungen folgten nach, Foto-Ausstellungen wurden gezeigt und Fotografie avancierte zum Lehrfach an Akademien und Hochschulen. Vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink 1990, S. 98–103.

8 Vgl. ebd., S. 152f. Die Kunstzeitschriften nahmen regen Anteil an der Debatte. Sie stellten dabei einen etwas verschämten Umgang der Künstler mit der Fotografie fest, denn »heute [verzichtet] fast kein einziger moderner Künstler mehr auf die Beihilfe der Photographie [...], so ungern er dies auch vor der Öffentlichkeit eingestehen wird.« Hermann Esswein/Ernst Neumann: *Die Bedeutung der Photographie für den bildenden Künstler*. In: *Die Kunst für Alle* 18 (1902/03), H. 3, S. 59–63, hier S. 59.

vor allem, dass das Medium durch Maler beurteilt werden sollte. Das war symptomatisch für die zeitgenössische Positionierung von Fotografie. Sie befand sich in einer (angenommenen) Defensivhaltung, war bestrebt, Merkmale der bestehenden Bildkünste für das eigene Medium nachzuweisen, und wollte derart argumentativ ihren Kunststatus herleiten. Als Mittel dienten dabei unter anderem die Beweisführung mit ästhetischen Normen und Begriffen wie Schönheit, dem privilegierten Blick des auswählenden Fotografen oder Idealisierung. Man versuchte, Individualität und Originalität zu etablieren, was zum Teil im Geniebegriff kulminierte, imitierte gängige Künstlerstereotype wie Bohémien und Kunsthandwerker und nutzte die Selbstbezeichnungen ›Lichtbildkunst‹ und ›Lichtmalerei‹.⁹ 1891 forderte ein Amateurfotograf: »Wir wollen im photographischen Bilde nicht mehr immer und überall die absolute Wahrheit mit allen ihren Blößen und Gebrechen [...] wir wollen sie geläutert, wollen sie im Bunde mit der Schönheit sehen, mit einem Wort, wir wollen künstlerische Photographien.«¹⁰

Bei einem Blick in die Geschichte der Porträttheorie überrascht die abwertende Haltung gegenüber der Fotografie nicht, denn für die Wertung des Porträts bestanden schon immer zwei miteinander konkurrierende Erkenntnisparadigmen: Naturwirklichkeit und Geisteswahrheit.¹¹ Diese Maßstäbe wurden nun auch auf die Fotografie angewendet und hier griff verstärkt der Vorwurf der schlichten Kopie der Natur. Dieser Vorhaltung sah sich bereits das Porträt¹² in den klassischen bildenden Künsten ausgesetzt, denn ihm war wiederholt der Abbild- und Reproduktions-

9 Vgl. Plumpe: *Der tote Blick*, S. 104–109, S. 127, S. 135 f. und S. 148. Eine bemerkenswerte Konsequenz des Bemühens, sich mit allen Mitteln vom Vorwurf der bloßen Naturkopie zu befreien, ergab sich für die forensische Fotografie. Deren Forderung nach ungeschöner Darstellung verletzte das ästhetische Empfinden der Fotografen, die in der Folge ihre Bilder retuschierten, womit die Funktion kriminologischer Fotografie unterlaufen wurde. Vgl. ebd., S. 158.

10 Zitiert nach Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*. Marburg: Jonas Verlag 1986, S. 18.

11 Vgl. Daniel Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München: Fink 2004, S. 281.

12 Einen grundlegenden Überblick über das Porträt in der Malerei bietet Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*. München: Hirmer 2002; ebd., S. 389–395 die (immer noch) einschlägige Forschungsliteratur. Einführend äußert sich ebenso Roland Kanz: *Porträts*. Köln: Taschen 2008. Einen engeren Zeitraum analysiert exemplarisch Norbert Schneider: *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670*. Köln: Taschen 1994. Umfangreiches Quellenmaterial zum Porträt und dessen Theorie versammelt und kommentiert folgender Band: *Porträt*. Hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor. Berlin: Reimer 1999. Dazu weiterhin Isa Lohmann-Siems: *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur. Die begriffliche Bestimmung des Porträts in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Ein Beitrag zum methodischen Problem der Bildnis-Interpretation*. Hamburg: Hoyer 1972. Eine fundierte Auseinandersetzung mit der Porträttheorie leistet ebenso Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst*. Hier erfolgt zudem eine kritische Sicht auf die von Preimesberger, Baader und Suthor herausgegebene Publikation sowie jene von Lohmann-Siems. Vgl. ebd., S. 16 f. und S. 18–20.

vorwurf gemacht worden. Schon Leon Battista Alberti unterschied 1436 in *Della Pittura* zwischen Naturwahrheit (Empirie) und künstlerischer Wahrheit (Idee), verstand allerdings die beiden Positionen noch nicht als unvereinbare Gegensätze.¹³ Spätestens ab diesem Zeitpunkt wurde die Porträtdebatte von der Diskussion um die Pole Wirklichkeit und Wahrheit begleitet. Es geriet zum Topos, dass ›Schönheit‹ nie ausschließlich aus der Wirklichkeit stamme, sondern »dass der Porträtist aus der Wirklichkeit des Darzustellenden vor seiner Staffelei eine Auswahl erzielen muss, um das Eigentliche der Person zu treffen und im Äußeren das Innere anzuzeigen.«¹⁴ Dabei kam es mitunter zu einer radikalen Ablehnung des Porträts, wie sie etwa 1633 der Hofmaler Vincente Carducho äußerte:¹⁵

Kein großer und außerordentlicher Maler ist je Bildnismaler gewesen, denn der wird die Natur durch Vernunft und gelehrte Gewöhnung verbessern. Beim Bildnis aber muss er sich dem Modell, sei es gut oder schlecht, unterordnen, mit Verleugnung seiner Einsicht und Verzicht auf Denken. Und das ist nur mit Vergewaltigung seiner Minerva möglich für einen, der Geist und Blick an gute Formen und Verhältnisse gewöhnt hat.

Das Ähnlichkeitspostulat wurde so ausgelegt, dass es sich bei einem Porträt per se nur um eine Kopie der Natur handle.

Die Verpflichtung auf die Läuterung, um zum Kunstschönen zu gelangen, fand sich ebenso in der deutschen Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts, verband sich hier allerdings nicht mit einer Absage an das Porträt.¹⁶ Zuvor plädierte 1764 Johann Joachim Winckelmann für eine Idealschönheit – immerhin galt ihm Schönheit »als der höchste Entzweck, und als der Mittelpunkt der Kunst«¹⁷ –, die sich unbedingt von der Wirklichkeit lösen müsse, um Kunst zu werden. Auch er formulierte die Idee der Reinigung:¹⁸

Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel, und hat Formen oder Theile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfahren diese weise[n] Künstler, wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten

13 Vgl. ebd., S. 81.

14 Ebd., S. 80. In der Verpflichtung auf das Schöne folgte man der aristotelischen Forderung und näherte sich dem Porträt ideell. Vgl. ebd.

15 Vincente Carducho: *Diálogos de la Pintura* [1633]. Zitiert nach Spanke: *Porträt – Ikone – Kunst*, S. 125.

16 Vgl. Plumpe: *Der tote Blick*, S. 31–34.

17 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Walther 1764, S. 142.

18 Ebd., S. 154.

auf einen Stamm pflanzet [...], so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das Individuelle einzelne Schöne eingeschränkt [...], sondern sie suchen das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen. Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abziehet.

Da die Blüte dieser Idealschönheit im antiken Griechenland stattgefunden habe, sei es gegenwärtig geboten, nicht die Natur nachzuahmen, sondern eben die alten Griechen.¹⁹ Winckelmann zog sich in den Bereich der Kunst zurück, aus dem er den Rekurs auf das dem Bild Äußerliche, der für ein Porträt mit Wiedererkennungswert unverzichtbar ist, ausschloss, und argumentierte kunstimmanent.²⁰ Im Jahr 1851 bestimmte Friedrich Theodor Vischer das Porträt als »zwischen ächter, freier Kunst und unfreiem Dienst schwankend«.²¹ Zwar sei das Porträt an die Wiedergabe des Darzustellenden gebunden, der überdies noch den Anspruch stelle, treffend dargestellt zu werden. Jedoch argumentierte auch Vischer mit dem Prinzip der Läuterung, durch das der Porträtist vom wirklichen zum wahren Bild gelange.²² Diesen Dualismus von Wirklichkeit und Wahrheit verwendete er ebenso, als er die Fotografie besprach:²³

Die wahre Idealisierung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine ist jene geistlose Copie, das andere die verkehrte Art der Idealisierung, das Schmeicheln. Das erste Extrem stellt sich rein mechanisch, höchst belehrend über den Unwerth der bloßen Nachahmung, im Daguerreotyp dar. Hier sieht man, dass die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen, zudem ohne die lösende, verschmelzende Farbe, im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von

19 Die geläufige Sentenz Winckelmanns lautet: »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.« Johann Joachim Winckelmann: Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. 2., vermehrte Aufl. Dresden/Leipzig: Walther 1756, S. 3.

20 Vgl. Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 214.

21 Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen [1851]. Zitiert nach Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 270.

22 Vgl. Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 272. Der Begriff der Ähnlichkeit erweist sich stets als problematisch. Vgl. Rudolf Preimesberger: Einleitung. In: Porträt, S. 13–64, hier S. 17–21. Kontinuierlich wurde Ähnlichkeit im spannungsvollen Verhältnis zum Gegenpol der Idealisierung neu ausgehandelt. Vgl. Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München: Beck 1993, S. 381 und Schneider: Porträtmalerei, S. 12–18.

23 Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zitiert nach Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 287. Weitere, gängige ästhetische Vorbehalte gegen die Fotografie versammelt Vischer: Sie wird in den Bereich des Mechanischen gerechnet, als wahllos beschrieben und könne bloß Oberfläche abbilden. Vgl. Plumpe: Der tote Blick, S. 42 f. und S. 45–47.

der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur falschen Schönheit der Gesichter eines Modejournals die Energie der eigenthümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er ist.

Aus dieser Perspektive ließ sich die Fotografie nicht in das Gebiet der künstlerischen Wahrheit integrieren, sondern blieb Naturwahrheit.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts übertrug man somit die alte Skepsis gegenüber dem Porträt auch auf die Fotografie.²⁴ Die »optische[] Bindung an das Faktische«²⁵ wurde gleichermaßen als spezifisch und problematisch für Porträt und Fotografie angesehen. Nicht zuletzt profitierte das malerische Porträt von der Abwertung des fotografischen:²⁶

Es mag sein, dass in den meisten Fällen Daguerrotypie und Photographie ausreicht, ein bis zu einem gewissen Grad genügendes Abbild zu liefern [...]. Aber nun und nimmer, und wenn diese Erfindung noch so sehr vervollkommen wird, dass selbst die bis jetzt unvermeidlichen Unrichtigkeiten verschwinden, und ein eigentliches Spiegelbild entsteht, wird sie das von einem Künstler gefertigte Porträt ersetzen können.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelte sich als Folge der Verbreitung der Fotografie die »faciale Gesellschaft«, in der sich der Umgang mit dem menschlichen Gesicht grundlegend wandelte, und der »homo photographicus«, der moderne Bildermensch, entstand.²⁷ Das Gesicht konnte nun als publikumswirksames Medium eingesetzt werden.²⁸ Verstärkt geriet damit auch das fotografische Porträt in

24 Vgl. Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 283.

25 Enno Kaufhold: Fotografie »und« Kunst. Bemerkungen zur Ausstellung »Malerei und Photographie im Dialog« in Zürich und zur Abteilung Fotografie der documenta 6 in Kassel. In: kritische berichte 6 (1978), H. 1/2, S. 31–47, hier S. 34.

26 Philipp Veit: Über das Portrait [1855]. Zitiert nach Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 291; zum Profitieren vgl. Spanke: Porträt – Ikone – Kunst, S. 283.

27 Das Stichwort der »facialen Gesellschaft« stammt von Thomas Macho: Vorbilder. München: Fink 2011, S. 263. Das Gesicht ist nicht als Porträt zu verstehen, sondern als Image, d. h. als öffentliches Gesicht. Vgl. ebd., S. 265 und S. 292 f. Der Terminus »homo photographicus« findet sich bei Ulrich Raulff: Image oder Das öffentliche Gesicht. In: Das Schwinden der Sinne. Hg. v. Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984, S. 46–58, hier S. 53. Die fotografische Bilderflut konstatiert ebenso Kaufhold: Bilder des Übergangs, S. 161.

28 Vgl. Macho: Vorbilder, S. 265. Anhand der Prominentenfotografie musste zudem die Differenz zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre neu verhandelt werden. Vgl. Monika Dommann: Schutz vor Kodak! Die Schaffung einer Privatsphäre für Portraits um 1900. In: Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung. Hg. v. Annelie Ramsbrock, Annette Vowinckel und Malte Zierenberg. Göttingen: Wallstein 2013, S. 235–252, hier S. 238.

den Fokus einer breiten Öffentlichkeit. Die generelle Visualisierung erstreckte sich ebenso auf das Feld der Bildnisse, und der Markt reagierte auf den »Bilderhunger« und die »Bildniswütigkeit« des Publikums.²⁹

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen auch die Dichter sich nach der Bedeutung der Fotografie für ihr Werk und Wirken zu fragen. Als bemerkenswert langlebig erwies sich die Skepsis gegenüber dem Medium bei gleichzeitiger Einsicht in dessen Wirksamkeit. Eduard Mörike missfiel die Idee seines Verlegers Cotta, der vierten Auflage seiner Gedichte 1867 eine Fotografie beizugeben. Allerdings überzeugte ihn, dass es »dem Vertrieb des Buchs [...] zu gut kommen« werde.³⁰ Im Jahr darauf erkundigte sich Theodor Storm beim Verleger George Westermann, ob es von Vorteil sei, seinen Texten für die Illustrierten Deutschen Monatshefte ein Porträt beizugeben, denn auch Storm war sich der ökonomischen Zugkraft des Dichterbildes bewusst. Gegenüber Ludwig Pietsch formulierte er 1868, dass er sich nicht aus Eitelkeit fotografieren lasse, sondern um Mittel zu haben, seinen Nachkommen eine gute Zukunft zu sichern.³¹ Einige Jahre zuvor, 1856 hatte er noch die Bitte einer Zeitschrift, doch zur Illustration ein Bildnis zu schicken, abgeschlagen.³² In einem Brief an seine Mutter zeigte sich Charles Baudelaire angesichts einer geplanten Biografie mit seinem Foto recht verdrießlich. Als ökonomischer Faktor hingegen sei das Bildnis unschlagbar, denn »[d]as Porträt ist eine Verkaufsgarantie.«³³ Das fotografierte Bildnis stellte zunehmend eine wichtige marktstrategische Überlegung dar und es schien das Werk erst zu komplettieren.³⁴

29 Vgl. Hiltrud Häntzschel: Einleitung. In: Deutsche Schriftsteller im Porträt. Bd. 4: Das 19. Jahrhundert. Restaurationsepoche, Realismus, Gründerzeit. Hg. v. ders. München: Beck 1981, S. 7–12, hier S. 9 f., die Zitate S. 9 und S. 10.

30 Eduard Mörike an Ludwig Mörike. Brief vom 26. 3. 1867. In: Hans-Ulrich Simon: Mörike in Porträts seiner Zeit. Eine Ikonographie. Stuttgart: Hohenheim 2004, S. 104.

31 Vgl. Storm-Porträts. Bildnisse von Theodor Storm und seiner Familie. Hg. und erläutert v. Gerd Eversberg. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1995, S. 15 und S. 29. Tatsächlich erschien in Westermanns Illustrierten Deutschen Monatsheften schließlich ein Holzstich nach einer Fotografie. Vgl. ebd., S. 15.

32 Allerdings war ihm bereits zu diesem Zeitpunkt klar, dass »dies buchhändlerisch gewiß für den Absatz meiner Sachen sehr ersprießlich[]« sei. Theodor Storm an Ludwig Pietsch. Brief vom November 1856. In: Storm-Portraits, S. 16.

33 Zitiert nach Matthias Bickenbach: Das Autorenfoto in der Medienevolution. Anachronie einer Norm. München: Fink 2010, S. 255; die ausführlichen Zusammenhänge vgl. ebd., S. 251–255. Etwa zur gleichen Zeit äußerte Baudelaire 1859 eine kritische Sicht auf das Medium. Vgl. ebd., S. 254.

34 Vgl. Christian Schärf: Belichtungszeit. Zum Verhältnis von dichterischer Imagologie und Fotografie. In: Schriftsteller-Inszenierungen. Hg. v. Gunter E. Grimm und dems. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 45–58, hier S. 55. Dies traf ebenso auf George zu, wobei er allerdings einen Medienverbund, z. B. zusätzlich die George-Schrift, als werbende Mittel nutzte. Er selbst wollte es nicht als verkaufsfördernde Maßnahme verstanden wissen. Tatsächlich etablierte er eher eine »Marke« George, zu der auch Fotografien gehörten. Vgl. Thomas Wegmann: »Bevor ich da war, waren all die Gedichte noch gut«. Über Stefan Georges Marketing in eigener Sache. In: Text + Kritik, H. 168 (2005), S. 97–104, hier S. 101–103. Im Ganzen blieben diese Anstrengungen nicht allein auf den Vertrieb seiner Werke ausgerichtet. Vgl. Klaus Bartels: Die zwei Körper des Dichters. Stefan

Dieser Aspekt der Öffentlichkeit beschäftigte, einige Jahrzehnte später, ebenso den George-Kreis. So formulierte der Germanist und zeitweilige ›Lieblingsjünger‹ Georges Friedrich Gundolf 1912 gegenüber dem Dichter anlässlich einer George-Fotografie, dass er ihn zu den öffentlichen Personen zähle, denn Georges »Kopf [ist] längst nicht mehr [...] Privatsache«. ³⁵ Bereits vor der Jahrhundertwende sah Gundolf in der Fotografie einen entscheidenden Vorteil: ³⁶

Der Abzug ist nicht besonders trefflich geraten, aber ich bin doch glücklich und dankbar wenigstens ein getreues Bild meines Meisters zu besitzen, ohne allzuvielle subjektive Einmischung des Porträtisten, welche wol ein Kunstwerk schaffen mag, aber nichts mir Wertvolleres als Ihre Züge.

Es ging Gundolf um die reproduktive Fähigkeit der Fotografie, somit um ihren faktischen Wert. Dabei maß er sie an den konventionellen Kategorien von Kunst und sprach ihr in der Folge denn auch den Status als Kunstwerk ab. Die Fotografie als Stellvertretermedium aber sollte für Gundolf weiterhin eine Rolle spielen. Im Jahr 1908 bat er den ihm persönlich noch unbekanntem Herbert Steiner um ein fotografisches Bildnis, »denn es gibt dem fernen Gespräch einen andern Halt, wenn man sich einigermaßen dem Aussehen nach kennt.« ³⁷ Bereits 1890 war der Austausch von Fotografien

Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Hg. v. Christine Künzel und Jörg Schönert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 25–46, hier S. 28. Um den Mechanismus des Marktes wusste beispielsweise auch Brecht, der äußerte, dass »[z]u dem ›Wert‹ eines Gedichts [...] das ›Gesicht‹ des Verfassers« gehöre. Vgl. Michael Koetzle: *Der Dichter und der Photograph. Bert Brecht im Atelier des »Hofphotographen« Konrad Reßler*. Notizen zu einer ungewöhnlichen Porträtsitzung. In: *Bertolt Brecht beim Photographen. Photographien von Konrad Reßler*. Hg. und mit einem Essay v. dems. München: Kehayoff 1998, S. 69–93, hier S. 71 und S. 88, das Zitat S. 71.

³⁵ Friedrich Gundolf an Stefan George. Brief von Anfang Februar 1912. In: *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*. Hg. v. Robert Boehringer mit Georg Peter Landmann. München/Düsseldorf: Kupper 1962, S. 234–237, hier S. 236. Das Thema George und die Fotografie ist gut erforscht. Exemplarisch vgl. Bartels: *Die zwei Körper des Dichters*; Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1997, bes. S. 118–153; Ulrich Raulff: *Plastische Passbilder. Stefan George, die Fotografie und die Skulptur*. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*. Hg. v. Horst Bredekamp und Gabriele Werner. Bd. 1,2. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 28–36, bes. S. 28–31; Michael Thimann: *Bildende Kunst*. In: *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Hg. v. Achim Aurnhammer u. a. 3 Bde. Berlin/Boston: de Gruyter 2012, Bd. 2, S. 551–584, bes. S. 565–571 und Wegmann: »Bevor ich da war, waren all die Gedichte noch gut«.

³⁶ Friedrich Gundolf an Stefan George. Brief vom 1. 9. 1899. In: *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, S. 37 f., hier S. 37.

³⁷ Friedrich Gundolf an Herbert Steiner. Brief vom 19. 11. 1908. In: *Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius*. Eingeleitet und hg. v. Lothar Helbing und Claus Victor Bock. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1962–63, S. 77. Steiner kannte Gundolf bereits von einer Fotografie und wünschte sich, ihn persönlich kennenzulernen. Vgl. Herbert Steiner an Friedrich Gundolf. Brief vom Sommer 1908. In: *Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius*, S. 78 f., hier S. 78. Die Fotografie könne Gundolf aber keineswegs die Realpräsenz des Briefpartners ersetzen. Vgl.

auch für George gängige Praxis. So antwortete er dem Schweizer Publizisten und Literaturkritiker Maurice Muret, den er während seines Studiums in Berlin kennengelernt hatte: »Sie bitten mich um meine photographie. Ich werde Ihnen von Berlin, wo ich mich gleich machen lassen werde, eine schicken und bitte um die Ihre.«³⁸

Damit ordneten sich Gundolf und George in eine seit dem 18. Jahrhundert gepflegte Bildtradition ein. Zum Zweck der persönlichen Erinnerung etablierte sich zu dieser Zeit die Miniaturmalerei, später übernahmen zuerst die Lithografie und endlich die Fotografie diese Funktion.³⁹ Den Dichtern galt schon längst die Fotografie als freundschaftliche Bezeugung. Theodor Storm etwa schickte im

Friedrich Gundolf an Herbert Steiner. Brief vom 8. 1. 1909. In: Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius, S. 81–83, hier S. 81. Später fragte er Ernst Robert Curtius, ob dieser ihm aus Paris eine Fotografie des verehrten Henri Bergson mitbringen könne. Vgl. Friedrich Gundolf an Ernst Robert Curtius. Brief vom 19. 8. 1909. In: Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius, S. 134 f., hier S. 134. Curtius wiederum hängte in seinem Zimmer eine Fotografie Gundolfs auf. Nach der persönlichen Begegnung erschien ihm diese aber »völlig inadäquat, ja mehr als das, verzerrt«. Ernst Robert Curtius an Friedrich Gundolf. Brief vom 9. 10. 1909. In: Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius, S. 140 f., hier S. 141. Allerdings war das kaum eine Absage an die Fotografie als Reproduktionsmedium, vielmehr müsse ein aktuelles Porträt geschaffen werden, um die Authentizität wieder herzustellen. Daher empfahl Curtius Gundolf: »Lassen Sie sich doch in München photographieren.« Ernst Robert Curtius an Friedrich Gundolf. Brief vom 9. 10. 1909. In: Friedrich Gundolf. Briefwechsel mit Herbert Steiner und Ernst Robert Curtius, S. 147 f., hier S. 148.

38 Stefan George an Maurice Muret. Brief vom 8. 4. 1890. In: Robert Boehringer: Mein Bild von Stefan George. 2 Bde. 2., ergänzte Aufl. München/Düsseldorf: Küpper 1968, Bd. 1, S. 223 f., hier S. 224. Zu Muret vgl. Lea Marquart: Art. »Muret, Jules Henri Maurice«. In: Stefan George und sein Kreis, Bd. 3, S. 1565 f. Zugleich gab es kritische Stimmen gegen diese Praxis, wobei die Differenz zwischen öffentlicher und privater Sphäre entscheidend war. George bat Hugo von Hofmannsthal um ein Porträt, das er in den Blättern für die Kunst publizieren wollte. Hofmannsthal verweigerte sich dem und verwies auf die Massenpresse, die derartige Öffentlichkeitsstrategien verfolge: »Dem Plan eines Sammelbildes möchte ich für meinen Theil mich nicht anschließen; an Dichtern interessieren mich gerade die Gesichter recht wenig; auch wird dergleichen so sehr von den uns durchaus fernstehenden reclamesüchtigen Journalen gepflegt«. Hugo von Hofmannsthal an Stefan George. Brief vom 1. 7. 1893. In: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. v. Robert Boehringer. 2., ergänzte Aufl. München/Düsseldorf: Küpper 1953, S. 65 f., hier S. 66. George insistierte in seinem Antwortbrief darauf, dass diese Bilder keineswegs für ein breites Publikum gedacht seien. Vielmehr verstand er es als »verteilen eines andenkens an unsre mitglieder als mitglieder einer familie«, womit er das Porträt in den privaten Bereich verlagerte und den Austausch als einen persönlichen deklarierte. Stefan George an Hugo von Hofmannsthal. Brief vom 9. 7. 1893. In: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, S. 66 f., hier S. 66. Knapp zwei Jahre später bezog sich George mit der Formel Gedicht – Gesicht noch einmal auf das von Hofmannsthal bekundete Desinteresse am Aussehen des Dichters: »Etwas was ich noch immer vermisse ist für den Saal meiner angedenken Ihr bild. Sie sagten zwar – gewiss im scherz – Sie interessiere am Dichter das äussere sehr wenig. Ich aber sage ob einer ein dichter ist darüber entscheidet rascher und uns grade so untrüglich sein gesicht wie sein gedicht.« Stefan George an Hugo von Hofmannsthal. Briefentwurf vom 29. 3. 1895. In: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, S. 251 f. Spezifische Funktionen der George-Fotografien für andere Personen sind Ersatz, Beglaubigung und Orientierung bzw. Trost. Vgl. Braungart: Ästhetischer Katholizismus, S. 118–120. An anderer Stelle bezeichnete George Fotografie als »Hilfsmittel« und »Notbehelf«. Vgl. Stefan George im Bildnis. Auswahl bearbeitet v. Walther Greischel und Michael Stettler. Düsseldorf/München: Küpper 1976, die Zitate S. 14 und S. 15.

39 Vgl. Ursula Peters: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900. Köln: DuMont 1979, S. 53 f. und Storm-Portraits, S. 9.

November 1884 eine Fotografie von sich an Gottfried Keller und erfragte einen Monat später die Gegengabe: »Eine gute Photographie von Ihnen würde mich freilich erfreuen.«⁴⁰ Keller kritisierte allerdings, als er das gewünschte Bild schickte, die Qualität des Mediums: »Dieselbe [Fotografie] ist leider, wie meistens alle diese Fabrikate, durch den Retoucheur verdorben.«⁴¹

Der Hoheit des Dichters über sein Porträt waren Grenzen gesetzt. So empörte sich George in einem Brief an seine Schwester Anna über von ihm nicht freigegebene Fotografien: »Diese habe ich mit eigenen augen gesehen – sonders die von der ungünstigen seite aufgenommenen. – Und die sind wahrhafte karikaturen!«⁴² An anderer Stelle beeinflusste George unmittelbar ein Porträt und übernahm die Schöpferrolle nun auch in den Bildkünsten, indem er 1910 Percy Gothein in Szene setzte: »Alle anordnungen wurden knapp und sachlich getroffen, er [George] nahm mich am arme, ersah den geeignetsten platz für die aufnahme und stellte mich dorthin.«⁴³ Wenngleich Jacob Hilsdorf das Porträt aufnahm,⁴⁴ hatte doch der Dichter einen erheblichen Anteil daran. Er wählte das Motiv und ganz bewusst den Fotografen: »Wenn unser Binger hoffotograf [Jacob Hilsdorf] einmal wieder herüber kommt – so veranlass das nötige – denn ein gewöhnliches fotografen-bild bringt immer nur das vulgäre ans licht.«⁴⁵ George wandte sich hier nicht zuletzt gegen die seinerzeit recht verbreiteten stereotypen Porträts aus serieller Produktion.⁴⁶

40 Theodor Storm an Gottfried Keller. Brief vom 21.12.1884. In: Storm-Portraits, S. 17.

41 Gottfried Keller an Theodor Storm. Brief vom 4.1.1885. In: Storm-Portraits, S. 17. Auch Storm kritisierte Fotografien von sich. Vgl. David L. Dysart: Theodor Storm und die Photographie. In: Dichter und ihre Photographien. Frühe Photos aus der Storm-Familie und aus dem Freundeskreis. Hg. v. Gerd Eversberg. Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 1999, S. 23–31, hier S. 28f. Marie von Ebner-Eschenbach verwendete für kurze Mitteilungen sogar häufig Korrespondenzkarten mit ihrem Foto und sorgte so dafür, dass ihr Porträt weit kursierte. Gezielt arbeitete sie mit dieser Strategie am eigenen Ruhm und Nachruhm. Vgl. Peter C. Pfeiffer: Marie von Ebner-Eschenbach. Tragödie, Erzählung, Heimatfilm. Tübingen: Francke 2008, S. 25f.

42 Stefan George an Anna George. Brief vom 27.10.1928. Zitiert nach Braungart: Ästhetischer Katholizismus, S. 133. Mehrfach finden sich ähnliche Formulierungen in den Briefwechseln Anna Georges. Vgl. Wolfgang Braungart: »Dies gewaltige Gesicht«. Die Brüder Hilsdorf und Stefan George. In: Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868–1944. AK Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, 30.3.–25.11.2007. Hg. v. Hans-Michael Koetzle und Ulrich Pohlmann. Bielefeld: Kerber 2007, S. 85–89, hier S. 88f. Skeptisch äußerte sich aus dem George-Kreis 1929 Ludwig Thormaehlen. Er traute den Berufsfotografen nicht, dass sie »nur von den Bildern Kopien her[]stellen, die von den Aufgenommenen gutgeheißen werden.« Zitiert nach Hans-Michael Koetzle: »Im Charakter alter Meister«. Theodor Hilsdorf und das Atelier Friedrich Müller-Hilsdorf. Fotografie zwischen Gewerbefleiß und Kunstan spruch. In: Münchner Kreise, S. 11–61, hier S. 51.

43 Percy Gothein: Begegnungen mit dem Dichter. Aus einem Erinnerungsbuch. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1953, S. 7.

44 Vgl. Stephan Schlak: Art. »Gothein, Percy«. In: Stefan George und sein Kreis, Bd. 3, S. 1387–1390, hier S. 1388.

45 Stefan George an Friedrich Gundolf. Brief vom 22.9.1910. In: Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel, S. 204f., hier S. 205.

46 Vgl. Kaufhold: Bilder des Übergangs, S. 65.

Bei der Wahl des Sujets erwies sich ein klassisches Bildmedium als ausschlaggebend: »Du erinnerst dich dass als wir vorige woche mit Ernst über die brücke gingen ich euch auf einen blonden knaben aufmerksam machte der ähnlichkeit mit einem archaischem relief hätte so dass es sich lohnte von ihm eine aufnahme zu machen.«⁴⁷ Das Medium Fotografie bannte das lebendige Kunstwerk. Dabei agierte George als, wenngleich anonymer, Schöpfer, delegierte allerdings die handwerkliche Umsetzung. Indem er ein konventionelles Medium als Vergleichsgröße anführte, insistierte George, wie schon Gundolf 1899, auf der reproduktiven Fähigkeit der Fotografie. Zugleich erhob er den Anspruch, diese Fotografie aus der Masse der dilettantischen Bilder hervorzuheben, indem er Jacob Hilsdorf mit Merkmalen des Hofkünstlers versah und so nobilitierte.⁴⁸ Letztlich betrachtete George Fotografie funktional. Zunächst vergegenwärtigte sie im privaten Austausch das Gegenüber und zum anderen diente sie als öffentliches Bild. Das allerdings musste repräsentativen Kriterien genügen. Diese Anforderung sah George besonders von den Brüdern Hilsdorf adäquat umgesetzt. Nach dem Tod Jacobs 1916 führte Theodor Hilsdorf die Porträtserien von George fort.⁴⁹ Noch in der Weimarer Republik, als viele seiner Kollegen sich umorientierten und Fotografie als eigenständiges Medium begriffen,⁵⁰ blieb Hilsdorf angesichts dieser Entwicklung skeptisch und verfolgte weiterhin die am Malerischen geschulte Porträtfotografie.⁵¹

Gerhart Hauptmann orientierte sich gleichermaßen an den klassischen Bildmedien. Eine der prominentesten Fotografien zeigt ihn in Franziskanerkutte, wie er auf die Ostsee blickt. Damit inszenierte sich Hauptmann in kunstreligiöser Stilisierung.⁵²

47 George an Gundolf. Brief vom 22. 9. 1910, S. 204 f. Zur Wechselwirkung von Skulptur und Fotografie im George-Kreis vgl. Raulff: Plastische Passbilder und Ders.: Steinerner Gäste. Im Lapidarium des George-Kreises. In: Das geheime Deutschland. Eine Ausgrabung. Köpfe aus dem George-Kreis. Hg. v. dems. und Lutz Näfelt. Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 2008, S. 5–33, hier S. 18–20.

48 Dessen Bruder Theodor Hilsdorf trug seit 1905 den Titel »Königlich-Bayerischer Hofphotograph«; Jacob wurde 1912 zum Hofrat ernannt. Vgl. Jacob Hilsdorf, 1872–1916. Photograph im Jugendstil. Eine historische Wiederentdeckung. Hg. v. Franz Toth. Überarbeitete Neuaufl. des Katalogs der Jacob-Hilsdorf-Ausstellung von 1984 im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz. Bingen: Kunstkreis Bingen 1989, S. 12. Von der Kritik gewürdigt wurden Jacob Hilsdorfs Porträts von Melchior Lechter. Vgl. ebd., S. 12 und S. 81. Für George-Fotografien nutzte Jacob Hilsdorf keine der gängigen Requisiten eines Berufsfotografen wie Landschaftskulisse, Stil-Möbel, Teppiche und opulente Rahmungen, mit denen auch er warb und die er nachweislich verwendete. Eine Postkarte seines Ateliers um 1900 zeigt alle diese Attribute. Vgl. ebd., S. 7. Viele Fotografien von bekannten Persönlichkeiten entstanden allerdings nicht im Atelier. Hilsdorf besuchte sie in ihrem Haus. Vgl. ebd., S. 12.

49 Theodor Hilsdorf und Stefan George waren gemeinsam zur Schule gegangen. Ihr Verhältnis lässt sich als »Freundschaft auf Distanz« beschreiben. Vgl. Koetzle: »Im Charakter alter Meister«, S. 56, das Zitat ebd.

50 Vgl. Plumpe: Der tote Blick, S. 153 und Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie 1912–1945. In: Theorie der Fotografie II. 1912–1945. Hg. v. dems. München: Schirmer/Mosel 1999, S. 13–38, hier S. 36.

51 Vgl. Koetzle: »Im Charakter alter Meister«, S. 44.

52 Vgl. Gesa von Essen: Gerhart Hauptmann. In: Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek. Hg. v. Frank Möbus und Friederike Schmidt-Möbus. Stuttgart: Reclam 2003, S. 98 f., hier

Offensichtlich rekurriert dieses Bildnis auf Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und die Fotografie diente hier dazu, ein Gemälde nachzustellen.⁵³ Sie blieb damit auf die klassischen bildenden Künste bezogen und übernahm nur eine sekundäre Funktion. Auch Hauptmann schwankte der Fotografie gegenüber zwischen Skepsis und Aufgeschlossenheit. Einerseits kritisierte er sie aus vitalistischer Perspektive: »Eine gute Zeichnung, ein gut gemaltes Bild bleibt dem Blick immer lebendig, eine Photographie stirbt ihm schnell.«⁵⁴ Als Kehrseite der Fotografie bedauerte er, dass sie sukzessive die älteren Porträtmedien verdrängt habe. Das Genie werde nun nicht mehr gestochen oder graviert, sondern mechanisch, demnach nicht lebendig, gebannt.⁵⁵ Allerdings galt Hauptmann zugleich als einer der meist fotografierten Dichter seiner Zeit und pflegte gute Beziehungen zu Fotografen.⁵⁶

Um die enorme öffentliche Wirkung der Fotografie wusste ebenso Theodor Däubler. Im Jahr 1925 fotografierte ihn der Schriftsteller Franz Spunda beim Baden in Ägina. Däubler jedoch verbat sich die Publikation dieses Fotos.⁵⁷ Die Ablehnung

S. 98. Wer dieses Bild 1919 aufnahm, ist nicht überliefert. Er selbst verstand den Dichter als Priesterfigur, allerdings befreit von dessen Dogmenbindung. Vgl. Friedhelm Marx: Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. v. Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 107–120, hier S. 111. Bereits einige Jahre zuvor hatte sich Hauptmann am Strand, mit dem Meer im Hintergrund fotografieren lassen. Um 1900 zeigt ihn das Bild im Anzug und beim Schreiben. Es ist ähnlich angelegt, indem sich der Kopf über der Horizontlinie des Meeres befindet, während der Rest des Körpers auf der Ebene von Sand und Meer gezeigt wird. Kaufhold macht hier zwei Bereiche aus: den des freien, immateriellen und damit schöpferischen Raumes, der dem Kopf zugehört und jene materielle Ebene mit dem handwerklichen Vorgang des Schreibens. Vgl. Kaufhold: Bilder des Übergangs, S. 62.

53 Vgl. Walter Schmitz: Das Haus ›Wiesenstein‹. Gerhart Hauptmanns dichterisches Wohnen. Dresden: Thelem 2009, S. 274 f.

54 Zitiert nach Peter Sprengel: »Gesichter täuschen – auch das meine«. Gerhart Hauptmann und die Fotografin Frieda Riess. In: Die Riess. Fotografisches Atelier und Salon in Berlin 1918–1932. Hg. v. Marion Beckers und Elisabeth Moortgat. Tübingen/Berlin: Wasmuth 2008, S. 162–169, hier S. 162.

55 »Ahnt man auch nur heut, was durch die Photographie verloren gegangen ist? [...] [A]lle die lebendigen Reproduktionen des Genies, über Genies in Kupfer und Stahl, mit der geistreichen Nadel – Die Liebe im Stich, in der Gravirung.« Zitiert nach ebd.

56 Vgl. ebd., S. 164.

57 Vgl. Dieter Werner: Einleitung. In: Theodor Däubler. Zum Erscheinen der geistigen Landschaft Europas in der Kunst. Die Vorträge des Berliner Däubler-Symposiums von 1996. Hg. v. dems. Dillenburg: M und N 2000, S. 7–10, hier S. 7. Abb. bei Thomas Rietzschel: Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie. Leipzig: Reclam 1988, S. 264. Das Foto zeigt Däubler im Wasser, wobei nur die Schultern und ein kleiner Teil des Oberkörpers sichtbar sind. Es lässt sich daher kaum mit dem Badehosenfoto von Gustav Noske und Friedrich Ebert vergleichen, das wenige Jahre zuvor, 1919, entstanden war. Dabei handelte es sich allerdings ebenso um eine private Aufnahme, die ungewollt an die Öffentlichkeit gelangte. Die Gesellschaft zeigte sich pikiert, denn von ihren Politikern war sie andere, repräsentative Auftritte gewöhnt. Jedenfalls hatte dieses Bild ein enormes Provokationspotenzial und wurde in der Folge politisch instrumentalisiert. Vgl. Walter Mühlhausen: Die Weimarer Republik entblößt. Das Badehosen-Foto von Friedrich Ebert und Gustav Noske. In: Das Jahrhundert der Bilder. Bd. 1, S. 236–243. Ähnlich wollte auch George keine als zu privat empfundenen Porträts im Umlauf wissen: »[Es] ist darauf hinzuweisen, dass d. M. [der Meister, d. i. George] ganz bewusst Reproduktionen von Gelegenheitsbildern als zu persönlich vermieden hat. Leicht könnte der

resultierte wohl daraus, dass es sich um eine private Aufnahme handelte. Schließlich zeigte sich Däubler an anderer Stelle der Fotografie gegenüber aufgeschlossen. Von der Dresdner Fotografin Genja Jonas ließ er sich mehrfach ablichten. Vor allem aber trug er einen Text zum Werbefaltblatt für ihr Atelier 1932 bei. Darin schreibt er:⁵⁸

Genja Jonas ist eine Künstlerin; auf den Photographien, die sie von mir gemacht hat, ist es ihr gelungen, den Naturalismus, den die Platte wiedergibt, zu einem außerordentlichen Ausdruck zu steigern. Genja Jonas hat es gewußt, einem meiner sprechendsten Augenblicke für ihre Kamera habhaft zu werden; alle Freunde, die dann das Ergebnis sahen, waren über die große Leistung erstaunt.

Demzufolge ging auch Däubler grundsätzlich von der Faktizität der Fotografie aus, die erst durch die Person des Fotografierenden in den Rang des Künstlerischen gehoben werde. Im Unterschied zum Foto von Spunda bereitete ihm das öffentliche Kursieren der Jonas-Porträts kein Unbehagen, gingen sie doch über ein bloßes Abbild hinaus. Dabei gelinge es Jonas, die Person in einem charakteristischen Moment zu treffen. Das bestätigten zeitgenössische Kritiker, die Jonas besonders für ihre Fähigkeit zum treffenden Realismus lobten. Damit setze sie sich von kalter Repräsentation ab. Zudem versuche sie nicht, klassische Bildmedien zu imitieren, sondern sei »photographisch echt«.⁵⁹

Wenngleich schon 1894 ein Kritiker emphatisch formulierte, dass »heute ein junger Mann seine Karriere damit [beginnt], daß – er sich photographiren läßt«,⁶⁰ zeigte sich die klassische Moderne geprägt von der Parallelexistenz des Dichterporträts in den verschiedenen Bildmedien. Diese Entwicklung setzte mit der Verbreitung der Fotografie ein und bestimmte bereits die Dichterbildnisse von Großautoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Symptomatisch ließen sich Theodor Fontane, Wilhelm Raabe, Theodor Storm, Gottfried Keller und Eduard Mörike gleicherma-

Eindruck entstehen, als handle es sich mehr um eine Ehrung des Photographen als des Photographierten!« Robert Boehringer an Berthold von Stauffenberg und Frank Mehnert. Brief vom 6. 4. 1934. Zitiert nach Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin/New York: de Gruyter 2007, S. 663.

58 Zitiert nach Alexander Atanassow: *Genja Jonas. Eine Dresdner Lichtbildnerin*. Dresden: Kunstblatt-Verlag 2013, S. 45. Däubler-Fotografien von Genja Jonas wurden 1926 in *Das Inselfschiff* veröffentlicht. Vgl. ebd., S. 44.

59 Vgl. Hansachim Wolf: *Ein Besuch im Atelier Genja Jonas*. In: *Der Volksstaat* vom 11. 11. 1926. Zitiert nach Atanassow: *Genja Jonas*, S. 192 und Georg Paech: *Ausstellung von Photographien: Genja Jonas*. In: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 20. 11. 1926. Zitiert nach Atanassow: *Genja Jonas*, S. 193, das Zitat ebd. Beide Rezensenten heben ihre Däubler-Darstellung positiv hervor.

60 Zitiert nach Leo Lensing: *Wie kommt das Autorenfoto in die Literaturgeschichte?* In: *Fotogeschichte* 25 (2005), Nr. 98, S. 65–68, hier S. 66.

ßen malen, zeichnen, lithografieren und fotografieren.⁶¹ Auch Hauptmann, George und Däubler wurden kontinuierlich in den traditionellen Medien porträtiert, während ihnen die Fotografie in Teilen fragwürdig erschien. Es dauerte mehrere Jahrzehnte, bis sie sich als anerkanntes Medium durchgesetzt hatte. In der Gegenwart schließlich erweist sie sich als unverzichtbar. Ihr Kunststatus und damit ihre Gleichwertigkeit mit den konventionellen Bildmedien standen im ausgehenden 19. Jahrhundert und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hingegen noch nicht fest. Die Dichter dieser Zeit zeigten sich ihr gegenüber aufgeschlossen und skeptisch zugleich. Sie nutzten die Fotografie – aber keinesfalls als eine Selbstverständlichkeit. Allerdings zeichnete sich der Siegeszug der Fotografie bereits ab, denn die Moderne bot mit Thomas Mann und Bertolt Brecht ebenso Autoren, die sich vornehmlich fotografieren ließen.⁶² Die Dichterdarstellung begann, sich in das (nur verhältnis-

61 Vgl. Klaus-Peter Möller: »Bin ich's denn wirklich?« Fontane-Porträts und -Bildnisse (1). In: Fontane Blätter, H. 75 (2003), S. 26–40, hier S. 27; Ralf Georg Czapla: Ein Porträt des Künstlers als alter Mann. Zur Ikonographie des Raabe-Porträts in der zeitgenössischen Photographie und Malerei. In: Von Wilhelm Raabe und anderen. Vorträge aus dem Braunschweiger Raabe-Haus. Hg. v. Herbert Blume. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2001, S. 11–43; Storm-Portraits, S. 20–48; Paul Schaffner: Gottfried Keller als Maler. Gottfried Keller-Bildnisse. Zürich: Atlantis 1942, Abbildungsteil nach S. 175 und Simon: Mörike in Porträts seiner Zeit.

62 Vgl. dazu Bernd Hamacher: Thomas Manns Medientheologie. Medien und Masken. In: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, S. 59–77, hier S. 68 f.; Ulrich Kinzel: Das fotografische Porträt Thomas Manns. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hg. v. Sabine Kyora. Bielefeld: transcript 2014, S. 197–215; Hans-Harald Müller: Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts. In: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, S. 79–91, hier S. 79–81 und Thomas Wegmann: Marken, Medien und Management. Vorschläge zur Lektüre eines Klassikers. In: Bertolt Brecht (1898–1956). Hg. v. Walter Delabar. Berlin: Weidler 1998, S. 11–29, hier S. 13. Das gemalte Porträt wurde sogar als Anachronismus und verschwundene Kunst bezeichnet. Vgl. Hans M. Schmidt: Gemalte und photographierte Bildnisse des 19. Jahrhunderts. In: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie. AK Rheinisches Landesmuseum Bonn, [o. D.]. Hg. v. Klaus Honnef. Köln: Rheinland-Verlag 1982, S. 114–129, hier S. 114 und Klaus Honnef: Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche. Anmerkungen zur Bildnisfotografie im 20. Jahrhundert. In: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, S. 568–595, hier S. 570. Gegen den Tod des Porträts erhoben sich allerdings recht schnell Stimmen, denn »daß die Bildgattung abgeschlossen, historisch sei, ist aus der Luft gegriffen.« Bernd Freese/Claus K. Netuschil: Vorwort. In: Künstler unter sich. Bildnisse von Malern, Bildhauern und Graphikern 1900–1930. Hg. v. Claus K. Netuschil. Darmstadt: Saalbau-Galerie 1983, S. 7 f., hier S. 7. Bereits Jacob Burckhardt bezeichnete 1885 im Zuge der sich verbreitenden Fotografie die Gattung als fast »im Absterben begriffen«, denn sie werde immer seltener ausgeübt. Weiterhin erschien sie ihm als »historisch abgeschlossene[s] Ganze[s]«. Jacob Burckhardt: Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: Jacob Burckhardt. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 13. Aus dem Nachlaß hg. v. Maurizio Ghelardi und Susanne Müller. München: Beck/Basel: Schwabe 2003, S. 460–474, hier S. 460. Schon das hatte sich nicht bewahrheitet, da sich das Porträtschaffen kontinuierlich fortsetzte. Es veränderte sich allerdings in der Moderne entscheidend und vielfältig. Vornehmlich wurde es frei, seine Abbildfunktion zu überwinden. Daran hatte die Fotografie erheblichen Anteil, denn der Wunsch nach Objektivität und bloßer Dokumentation konnte delegiert werden. Vgl. Carola Muysers: Das bürgerliche Portrait im Wandel. Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2001, S. 14. Die Innovation erprobten die Künstler etwa durch einen neuen Umgang mit Perspektive und Anatomie. Vgl. Beyer: Das Porträt in der Malerei, S. 349. Damit ist die Entwicklung der Gattung Porträt als stete Transformation zu begreifen. Vgl. Sabine Slanina: Vorwort. In: Ähnlichkeit und Entstellung.

mäßig) neue Medium zu verlagern. Spätestens Kirchhoff fand es normal, dass eine Inszenierung im Bild nicht mehr von außen erfolgen müsse, sondern der Fotofix-automat das leisten könne. Mit Fernsehen und Internet ergaben sich später gänzlich neue Möglichkeiten, den Dichter ins Bild zu setzen.⁶³

Bereits die Fülle der klassischen Bildmedien – Gemälde, Grafik und Zeichnung – der Dichterporträts von Hauptmann, George und Däubler verweist darauf, dass die drei Dichter ein ausgesprochen enges Verhältnis zu den bildenden Künsten pflegten. Hauptmann hatte eine Bildhauervergangenheit,⁶⁴ George äußerte gegenüber Arnold Rönnebeck, dass er sich hätte vorstellen können, Bildhauer zu werden,⁶⁵ und Däubler bewies mit seiner regen Publikationstätigkeit anhaltendes Interesse für das aktuelle Kunstgeschehen. Jedoch zeigte sich die Beziehung der Dichter zur Kunst der Moderne jeweils unterschiedlich ausgeprägt. George unterhielt zu einigen Vertretern der klassischen Moderne gute Beziehungen, etwa schätzte er den Symbolismus und war durch die Maler Sabine und Reinhold Lepsius zumindest indirekt mit den Secessionsbewegungen verbunden. Die Avantgarde hingegen kritisierte er unverhohlen und lehnte spezifisch moderne Errungenschaften wie die Überwindung der Gattungshierarchie oder die Abschaffung des Ähnlichkeitspostulats programmatisch ab.⁶⁶ Hauptmann ließ sich von Malern wie Max Liebermann und Lovis Corinth porträtieren, als deren Kunst noch enorm provozierte. Zu Liebermann pflegte er zudem zeitlebens ein gutes Verhältnis.⁶⁷ Für die jüngere Generation interessierte er

Entgrenzungstendenzen des Porträts. Hg. v. Werner Busch u. a. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 9–12, hier S. 11. Besonders das nicht-mimetische Porträt erforscht die Grenzen der fundamentalen Kriterien Referentialität und Ähnlichkeit, was zwar die Traditionen, nicht aber die Gattung hinterfragt. Vgl. Petra Gördüren: Das Bildnis sieht sich ähnlich. Abstrakte Porträts im Werk von Imi Knoebel. In: *Ähnlichkeit und Entstellung*, S. 181–194, hier S. 186 und Uwe Fleckner: Das hermetische Porträt. Gesichtlose Bildnisse im Werk von Constantin Brancusi und Francis Picabia. In: *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*. AK Kunsthalle zu Kiel, 24. 7.–17. 10. 2004. Hg. v. Dirk Luckow und Petra Gördüren. Kiel: Kunsthalle 2004, S. 20–28, hier S. 27.

63 Vgl. Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld: transcript 2014, S. 298–323 und Kerstin Paulsen: *Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet*. In: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, S. 257–269. Die mit Fernsehen und Internet verbundenen Medienumbrüche skizziert kurz und bündig Harro Segeberg: *Menschsein heißt, medial sein wollen. Autorinszenierungen im Medienzeitalter*. In: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, S. 245–255, hier S. 246–248.

64 Vgl. Peter Sprengel: *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*. München: Beck 2012, S. 54.

65 Vgl. Stefan E. Hauser: *Stefan George und die bildenden Künste. Malerei – Plastik – Bildnis*. In: *George-Jahrbuch 4 (2002/2003)*, S. 79–111, hier S. 79.

66 Vgl. Kapitel 3. I.

67 Vgl. Kapitel 2. I.

sich nur lose und ging bis auf wenige Ausnahmen distanziert mit ihr um.⁶⁸ Däubler als der jüngste der drei Dichter nahm an den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts teil und beobachtete aufmerksam den Kunstbetrieb. Diese Nähe wirkte direkt auf sein literarisches Schaffen, denn die Kunstschriften machen einen guten Teil seines Werkes aus.⁶⁹ Alle drei Dichter wurden über einen langen Zeitraum hinweg sowohl kontinuierlich als auch in großer Varianz porträtiert. Darin unterscheiden sie sich etwa von Iwar von Lücken, der zwar von prominenter Hand gemalt wurde, dessen Bildnis von Otto Dix jedoch ein singuläres Phänomen blieb. Grundsätzlich besteht eine große Bandbreite an Dichterbildern, die sich nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen lässt. Das Subgenre Dichterporträt existiert schlichtweg nicht, sondern es gibt nur Porträts von Personen, die Dichter sind.⁷⁰

68 Vgl. Schmitz: *Das Haus ›Wiesenstein‹*, S. 218 und S. 221 sowie Sprengel: *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum*, S. 463 f.

69 Vgl. Kapitel 4.1.

70 Vgl. Frank Möbus/Friederike Schmidt-Möbus: Vorwort. *Physiognomie der Dichtkunst*. In: *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek*, S. 11–13, hier S. 11. Das gilt gleichermaßen für die Fotografie. Vgl. Michael Davidis/Mathias Michaelis: *Der photographierte Dichter. Schriftstellerportraits des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Photographischen Sammlung des Schillernationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs*. In: *Der photographierte Dichter*. Bearbeitet v. dens. Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1989, S. 1–6, hier S. 3 und Michael Davidis: *Freunde und Zeitgenossen Theodor Storms in der Photographischen Sammlung des Schiller-Nationalmuseums in Marbach*. In: *Dichter und ihre Photographien*, S. 33–42, hier S. 34. So erweist sich auch das Autorenbild als abhängig von der allgemeinen Porträtgeschichte. Vgl. Michael Diers: *Der Autor ist im Bilde. Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 51 (2007)*, S. 551–586, hier S. 580. Ein kursorischer Forschungsüberblick zeigt die vielfältigen, möglichen Annäherungen an das Dichterporträt. Einen ersten Einblick verschaffen Bildanthologien. Vgl. *Dichterbilder. Von Walther von der Vogelweide bis Elfriede Jelinek; Dichter-Porträts. Bilder und Daten*. Zusammengestellt v. Gunter Grimm u. a. Stuttgart: Reclam 1992 sowie *Deutsche Schriftsteller im Porträt*. 6 Bde. München: Beck 1979 ff. Das 18. Jahrhundert untersucht Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag 1993. Eine erste Sammlung von expressionistischen Dichterbildern bietet Paul Requadt: *Unbürgerliche Dichterporträts des Expressionismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985. – Daneben existieren zahlreiche Kataloge zu einem bestimmten Autor im Porträt oder Einzeluntersuchungen zu seinem Verhältnis zu den bildenden Künsten, die teilweise auch Dichterbildnisse berücksichtigen. Vgl. Hermann Rollett: *Die Goethe-Bildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt*. Wien: Braumüller 1883 [Faksimile. Wiesbaden: Englisch 1978]; *Goethe im Bildnis*. Hg. und eingeleitet v. Hans Wahl. Leipzig: Insel [1930]; Jörg Traeger: *Goethes Vergötterung. Bilder eines Kultes*. In: *Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert*. Hg. v. Wolfgang Braungart. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 93–136, hier S. 106–136; Günter Hess: *Goethe in München. Literarische Aspekte der Geschichte und Wirkung von Stieler's Dichter-Porträt*. In: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. FS Walter Müller-Seidel. Hg. v. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983, S. 289–317; *Heinrich Heine im Porträt. Wie die Künstler seiner Zeit ihn sahen*. Hg. v. Christian Liedtke. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006; Simon: *Mörike in Porträts seiner Zeit*; Klaus-Peter Möller: *»Bin ich's denn wirklich?«*; Czapla: *Ein Porträt des Künstlers als alter Mann; Fontane und die bildende Kunst*. AK Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 4. 9.–29. 11. 1998. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel 1998; Pfeiffer: *Marie von Ebner-Eschenbach*, S. 21–37; Peter-Klaus Schuster: *Leben wie ein Dichter – Richard Dehmel und die bildenden Künste*. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende*

Auch die Dichter gehörten ins »Helden-Pantheon«, nach dem sich die Zeitgenossen sehnten und das sie vor allem veranschaulicht sehen wollten, denn stets waren für die Öffentlichkeit Bilderserien prominenter Personen relevant und interessant.⁷¹ Den alten Wunsch der Vergegenwärtigung von Berühmtheiten konnte das Medium Porträt erfüllen, wie etwa Johann Georg Sulzer 1775 würdigte: »Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäsar und dergleichen Männer, so wie sie gelebt haben zu sehen? Diese Neigung kann durch das Portraitmalen befriedigt werden.«⁷² Im Laufe des 19. Jahrhunderts forderte das Publikum mehr denn je Bilder und nun sahen sich die Medien in der Lage, dem schnell und zu erschwinglichen Preisen nachzukommen. Besonders die junge Fotografie bot sich dazu als Medium an. So wurde auch der Dichter Gegenstand von Sammelbildern, die verschiedene Verlage großflächig vertrieben; er kam in Mode.

Kunst im Kaiserreich. Hg. v. Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin: Mann 1983, S. 181–221 und Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit. AK Clemens-Sels-Museum Neuss, 27. 10. 1996–12. 1. 1997; Museum Villa Stuck, München, 6. 2.–6. 4. 1997. Hg. v. Gisela Götte und Jo-Anne Birnie Danzker. München/New York: Prestel 1996. Ebenso werden einzelne Bildnisse vom Klassiker bis zur Moderne in den Blick genommen. Vgl. Sabine Fischer: Friedrich Schiller als Auftraggeber seiner Porträts. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 54 (2010), S. 128–163 und Michael Davidis: Das Portrait des Dichters Carl Sternheim von Conrad Felixmüller 1928/29. In: Das Portrait des Dichters Carl Sternheim von Conrad Felixmüller 1928/29. Hg. v. der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach am Neckar. Berlin: Kulturstiftung der Länder 1991, S. 5–16. Mit einigen Porträts beschäftigte sich die Forschung mehrfach. Vgl. George Grosz. Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse 1925. AK Kunsthalle Mannheim, 15. 12. 1979–3. 2. 1980. Hg. v. Joachim Heusinger von Waldegg. Mannheim: Städtische Kunsthalle 1979 und Peter Schubert: George Grosz: Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse. In: »Was sind wir Menschen doch!...«. Menschen im Bild. Analysen. FS Hermann Hinkel. Hg. v. Dietrich Grünewald. Weimar: VDG 1995, S. 59–71. Vgl. auch Kapitel 4. 4. – Vonseiten der bildenden Künstler wird das Porträtschaffen einzelner Strömungen wie Expressionismus oder Neue Sachlichkeit in den Blick genommen. Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen: Selbst-Verwirklichung. Vom traditionellen Portrait zum Bildnis des Expressionismus. In: O Mensch. Das Bildnis des Expressionismus. Hg. v. ders. Bielefeld: Kerber 1994, S. 8–22. Kritisch dazu: Ursula Schumacher-Haardt: Das Künstlerporträt im Expressionismus. Münster: LIT 1997, bes. S. 17–22. Weiterhin Jutta Hülsewig-Johnen: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit. In: Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. AK Kunsthalle Bielefeld, 2. 12. 1990–10. 2. 1991; Pfalzgalerie Kaiserslautern, 10. 3.–21. 4. 1991. Bearbeitet v. ders. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 8–24. Ebenso werden einzelne Künstler der Moderne analysiert. Vgl. Frank Almai: Zur Typologie des expressionistischen Dichterporträts bei Ludwig Meidner. In: Das Jahr 1914. Ludwig Meidner in Dresden. AK Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, 19. 10. 2013–19. 1. 2014. Hg. v. Gisbert Porstmann und Johannes Schmidt. Köln: König 2013, S. 84–90. – Von den hier besprochenen Dichtern bestehen für George und Däubler Bildniskataloge. Vgl. Stefan George im Bildnis; Stefan George in Darstellungen der bildenden Kunst. AK Neue Schalterhalle der Kreissparkasse Bingen am Rhein, 4. 12.–18. 12. 1983. Heidelberg: Stiehm 1983 sowie Theodor Däubler. Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften. Hg. v. Friedrich Kemp und Friedrich Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 267–272.

⁷¹ Vgl. Ute Frevert: Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert. In: Erfindung des Menschen. Schöpfungssträume und Körperbilder 1500–2000. Hg. v. Richard van Dülmen. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 323–344, das Zitat S. 323.

⁷² Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Zweyter Theil. Leipzig: M. G. Weidmanns Erben und Reich 1775, S. 450.

Vor allem der Bildungsbürger versicherte sich hier seiner geistigen Herkunft. Er konnte sie überhaupt erst herstellen und sogar fingieren, denn im Visitenkartenformat fand der Dichter im Fotoalbum seinen Platz neben den Familienmitgliedern.⁷³ Dass George zu den sammelwürdigen Prominenten zählte, bezeugt eine Anekdote um die jugendliche George-Verehrerin Mira Koffka, eine Tochter des Bildhauers Max Klein.⁷⁴

Ich sammelte Bilder von George und brachte es auf sieben, die alle gerahmt in meinem Zimmer hingen. [...] Als er [George] in mein Zimmer trat, sah er sich zwei Bildern von sich gegenüber und wandte sich sofort zur anderen Wand, wo ihn zwei weitere Porträts anblickten. Nun schon etwas verlegen, suchte er Zuflucht bei der dritten Wand: drei Bilder von ihm hingen dort. Da warf er sich mit schallendem Lachen in einen Stuhl, während ich Backfisch dunkelrot anlief.

Bei der Dichterdarstellung von Hauptmann, George und Däubler entwickelten die bildenden Künstler verschiedene Strategien und bezogen sich dabei in vielfältiger Weise auf den Fundus der Kunstgeschichte. Sie nutzten Gattungstraditionen, modifizierten sie aber je spezifisch. Karl Bauer steht hier exemplarisch, denn er schuf genau diese Porträtsammlungen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Darin bediente er sich traditioneller Muster wie der *Melencolia I* von Albrecht Dürer oder des venezianischen Reiterstandbildes von Bartolomeo Colleoni, das Andrea del Verrocchio und Alessandro Leopardi schufen.⁷⁵ Eberhard Viegener nahm deutlich Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Gemälde *Goethe in der Campagna di Roma* zum Vorbild seines Däubler-Porträts. Doch rekurrten die Künstler nicht immer derart offensichtlich auf kunsthistorische Traditionen. Besonders die Maler der Neuen Sachlichkeit setzten sich zudem intensiv mit der formalen und technischen Seite der alten Meister auseinander und gelangen darüber zu einer spezifischen ›Bildsprache‹, die etwa das Däubler-Porträt von Dix auszeichnet.⁷⁶ Wenngleich Dichterattribute wie die Feder schon in Denkmaldiskussion in der Mitte des 19.

73 Vgl. Bernd Stiegler: Doppelt belichtet. Schriftsteller und ihre Photographien. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 587–610, hier S. 592–596. Die Öffentlichkeit erwartete geradezu, dass sich der Dichter präsentierte. Vgl. Gunter E. Grimm/Christian Schärf: Einleitung. In: *Schriftsteller-Inszenierungen*, S. 7–II, hier S. 7. Dieses öffentliche Interesse zeichnete sich bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ab. Vgl. Kanz: *Dichter und Denker im Porträt*, S. 12.

74 Stefan George. *Dokumente seiner Wirkung*. Aus dem Friedrich Gundolf Archiv der Universität London. Hg. v. Lothar Helbing und Claus Victor Bock. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse 1974, S. 159. George-Fotografien als Sammelobjekte umreißt Bartels: *Die zwei Körper des Dichters*, S. 41 f.

75 Vgl. Kapitel 2.3 und 3.2.

76 Vgl. Kapitel 4.2.

Jahrhunderts als überholt galten, da der Geist kein Handwerkszeug brauche,⁷⁷ entstanden immer wieder Dichterbildnisse, die sich der klassischen Ikonografie bedienten. Das Gelehrten- und damit verbunden auch das Dichterporträt wurzeln wesentlich in der Darstellung des Hieronymus im Gehäuse, was schließlich zu einer Darstellung des Dichters bei der Arbeit oder zumindest an seinem Arbeitsort führte.⁷⁸ Dass diese Tradition um die Jahrhundertwende, als sie keineswegs mehr als verbindlich galt,⁷⁹ noch nicht ausgestorben war, beweist Lovis Corinth,

77 Vgl. Jörg Gamer: Goethe-Denkmal – Schiller-Denkmal. In: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Hg. v. Hans-Ernst Mittag und Volker Plagmann. München: Prestel 1972, S. 141–162, hier S. 151 und Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 113. Vgl. außerdem Almai: Zur Typologie des expressionistischen Dichterporträts bei Ludwig Meidner, S. 85 f. Die Autoren des Sturm und Drang beäugten das Buch als Bildbeigabe kritisch und es gehörte spätestens ab jetzt nicht mehr fest zur Ikonografie des Dichters. Vgl. Gunter E. Grimm: Dichterbilder. Strategien literarischer Selbstinszenierung. In: Essener Unikate, H. 26 (2005), S. 28–33, hier S. 31. Grimm nennt kursorisch wiederkehrende Muster in Dichterbildnissen: Attribute wie Lorbeerkranz, Musikinstrumente, Schriftrolle, Buch, Schreibwerkzeug, weiterhin sein Aussehen in Haartracht und Kleidung sowie Schauplätze und historische Vorbilder. Vgl. ebd., S. 31 f. Allerdings ordnet Grimm die Charakteristika umstandslos der Selbstinszenierung des Autors zu, was die Rolle der bildenden Künstler gänzlich unterschlägt und den Aspekt, dass der Dichter die Macht über sein Bild hier aus der Hand gibt, vernachlässigt. Dienlich ist es aber als erste Sammlung möglicher Analysegegenstände eines Dichterporträts. Interessanterweise zeigt sich in der bildkünstlerischen Praxis, wie sehr sich das Dichterbildnis gegen mögliche Kategorisierungen sperrt, denn ikonografische Verbindlichkeiten existieren nur punktuell. Immer wieder lassen sich einzelne Dichterbilder auf diese Grundlagen zurückführen, denn schließlich handelt es sich um (kunst-)historische Vorlagen und Traditionen, jedoch gibt es weder Typenkatalog noch Musterbuch zum Dichterporträt.

78 Vgl. dazu Diers: Der Autor ist im Bilde und Czapla: Ein Porträt des Künstlers als alter Mann, S. 23. Zum tatsächlichen Gelehrtenporträt vgl. Claudia Valter: Gelehrte Gesellschaft: Wissenschaftler und Erfinder im Porträt. In: Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Hg. v. Hans Holländer. Berlin: Mann 2000, S. 833–859.

79 Das Porträt der Moderne erneuerte die Gattung, brach allerdings nicht vollends mit bestehenden Traditionen wie dem pyramidalen Aufbau oder der Betonung von Gesicht und Händen. Vgl. Beyer: Das Porträt in der Malerei, S. 353 und S. 358. Spezifisch für das expressionistische Porträtschaffen erwiesen sich ebenso konventionelle ikonografische Muster, die weiterhin genutzt wurden, etwa das Künstlerbild im Atelier oder klassische Attributbeigaben für Schauspieler, Dichter oder Musiker. Sie hatten allerdings keine bindende Kraft mehr. Vgl. Schumacher-Haardt: Das Künstlerporträt im Expressionismus, S. 240 f. Bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts ist diese Entwicklung zu bemerken und hat sich etwa bei Heine derart ausgeprägt, dass es von ihm keine einzige Darstellung gibt, die sich auf die Hieronymus-Tradition zurückführen ließe. Vgl. Ekaterini Kepetzi: »Was habt ihr gegen mein Gesicht?« Heinrich Heines zeitgenössische Porträts. In: Heinrich Heine im Porträt, S. 113–134, hier S. 133. Wie sich diese Motivtradition bis ins 18. Jahrhundert hinein entwickelte, analysiert Kanz: Dichter und Denker im Porträt, S. 25–32. Andererseits zeigen sich neben Hauptmann ebenso Raabe, Fontane oder Brecht am Arbeitsplatz, d. h. am Schreibtisch bzw. auf der Probestühne. Vgl. Czapla: Ein Porträt des Künstlers als alter Mann, S. 23; Bickenbach: Das Autorenfoto in der Medienevolution, S. 293 und Koetzle: Der Dichter und der Photograph, S. 72. Das Authentische wird vielfach nur vorgetäuscht. So wurde Fontanes Schreibtisch eigens für ein Foto an eine andere Stelle im Zimmer gestellt und umgeräumt. Vgl. Klaus-Peter Möller: Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts und -Bildnisse (2). In: Fontane Blätter, H. 78 (2004), S. 52–74, hier S. 53. Das Bildmuster des Dichters bei der Arbeit reicht bis in die gegenwärtige Bilderproduktion. Vgl. Diers: Der Autor ist im Bilde, S. 552 f. Eine verhältnismäßig neue Entwicklung lässt sich bei der Menge an Fotografien verfolgen, die nur den Schreibtisch, ohne den Autor, zeigen. Vgl. John-Wenndorf: Der öffentliche Autor, S. 358 und S. 364.

der Hauptmann 1900 in seinem Arbeitszimmer zeigt. Das Porträt Corinths zeugt von der engen persönlichen Beziehung von Dichter und Maler,⁸⁰ wie denn auch vielfach eine gute Verbindung das Verhältnis zwischen Porträtist und Porträtiertem bestimmte.⁸¹ Max Liebermann, Lovis Corinth, Reinhold Lepsius oder Otto Dix begegneten dem Dichter als gleichberechtigte Künstler oder Autoritäten. Daneben gab es immer wieder explizite Dichterverehrungen, die jeweils unterschiedliche Dimensionen annahmen. Der junge Johannes Maximilian Avenarius erstarrte fast in Ehrfurcht vor dem längst arrivierten Dichturfürsten Hauptmann. Sabine Lepsius bewunderte George, beschrieb allerdings später, als der enge Kontakt zwischen den beiden abgebrochen war, das Verhältnis kritisch. Eberhard Viegener fühlte sich mit Däubler freundschaftlich verbunden und äußerte zugleich mehrfach seine Verehrung für den Dichter, den er nach dessen Tod fast in den Rang einer Gottheit erhob – eine Tendenz zur Apotheose zeigte sich zuvor bereits in seinem Däubler-Porträt.⁸²

Neben einer persönlichen Verbundenheit spielen ebenso gemeinsame und (gemeinsam) öffentlich verfochtene Kunstauffassungen eine wesentliche Rolle. Beim Dichterporträt handelt es sich um ein Medium, an dem zahlreiche Akteure des Kunstbetriebs teilhaben. Daraus ergibt sich ein ganz spezifisches Bild vom Dichter, das nicht die klassischen Instanzen des Literaturbetriebes prägen, denn diese Entwürfe entstehen in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Texten des Dichters.⁸³ Sicherlich können sie mit dem Werk des Autors verknüpft werden,

80 Vgl. Kapitel 2.2.

81 Dies lässt sich gut mit der Formel vom »Dialog der Künste« beschreiben. Vgl. Almai: Zur Typologie des expressionistischen Dichterporträts bei Ludwig Meidner, S. 85 sowie Kapitel 2.1. Sie bildete allerdings keine Voraussetzung. Radikal gilt das für Porträts, die postum entstanden und nicht von Künstlern gefertigt wurden, die den Dichter noch persönlich kannten.

82 Vgl. die Kapitel 2.4, 3.3 und 4.4. Eine Dichterverehrung, die kultische Dimension annahm, fand im 19. Jahrhundert dezidiert in Bildmedien statt. Gern zeigte man die rührenden Momente aus dem Leben des Dichters; sein Bild gehörte ausdrücklich zum »Hausschatz des Bürgertums im 19. Jahrhundert«. Daneben verzeichnete das Dichterdenkmal als öffentliches Standbild einen Aufschwung. Vgl. Paul Raabe: Lorbeerkrantz und Denkmal. Wandlungen der Dichterehuldigung in Deutschland. In: Festschrift für Klaus Ziegler. Hg. v. Eckehard Catholy und Winfried Hellmann. Tübingen: Niemeyer 1968, S. 411–426, hier S. 417 und Ders.: Dichterverherrlichung im 19. Jahrhundert. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hg. v. Wolf Dietrich Rasch. Frankfurt a. Main: Klostermann 1970, S. 79–101, das Zitat S. 94. Zur Form des Dichterdenkmals vgl. Kapitel 4.4.

83 Verschiedene mediale Entwürfe von Autorschaft, zu denen neben dem Wohn- und Lebensumfeld des Dichters auch das Bildnis von ihm gehört, fügen sich nicht einer textfixierten Literaturwissenschaft. Vgl. Schmitz: Das Haus »Wiesenstein«, S. 9 und S. 341. Vgl. weiterhin die methodische Reflexion bei Walter Schmitz: Neue Kulturgeschichte. In: Historische Schlesienforschung. Methoden, Themen und Perspektiven zwischen traditioneller Landesgeschichtsschreibung und moderner Kulturwissenschaft. Hg. v. Joachim Bahlcke. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 449–475. Auch Schärf formuliert klar, dass das Potenzial der Bilder für die Literaturwissenschaft bis in die neuere Zeit hinein eine nur marginale Rolle spielte. Zugleich konzentriert er sich auf die Fotografie und ihre Bedeutung für die Literatur der Gegenwart, suggeriert dabei allerdings einen nahtlosen Übergang vom bildlosen Zeitalter, in dem sich das Bild des Autors einzig aus dem Text speiste (»mythische[] Epoche der Schrift«), und dem Zeitalter der Belichtung, d. h. der Fotografie.

indem sie beispielsweise Werkausgaben beigegeben werden. Wenn diese wie bei Hauptmann und George zu Lebzeiten erscheinen, können sie zur ›Selbsthistorisierung‹ des Dichters beitragen.⁸⁴ Jedoch sind Kunstauffassungen entscheidender. Schließlich wurden ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bilder von Kunstzeitschriften und der Kunstkritik öffentlich diskutiert. Diese neue Öffentlichkeit schloss das Dichterporträt ein, denn es war Teil des medialen Feldes. Dabei formulierten weder Hauptmann, George noch Däubler ausdrückliche Positionen zu den eigenen Porträts. Kaum bezogen sie Stellung dazu, wie sie im Porträt dargestellt werden wollten, und Interpretationen ihrerseits darf man nicht erwarten.

Selbstinszenierung konnte indes zum unmittelbaren Bestandteil des Porträts geraten, wenn etwa Hauptmann sein Porträt mit einem handschriftlichen Zusatz versah, mit dem er auf seinen Essay Tintoretto anspielte. Derart verband er den ei-

Vgl. Schärf: *Belichtungszeit*, S. 57, das Zitat ebd. Zur Frage, ab wann ein Autor ein Autor ist vgl. Ludwig Fischer: *Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen*. In: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, S. 145–175, hier S. 151–153. Selbst das Autorenfoto als Beiwerk eines Buches – demzufolge in engster Bild-Text-Kopplung – ist zunächst nicht automatisch an den Text geknüpft, da es meist später und von außen hinzugefügt wird. Vgl. Bickenbach: *Das Autorenfoto in der Medienevolution*, S. 15. Die Bildverwendung und die Inszenierungsstrategien von Autorenfotos innerhalb der Literaturvermittlung analysiert Sandra Oster: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*. Berlin/Boston: de Gruyter 2014. Nur selten wird der Autor mit seinem Gesamtwerk abgebildet, wie Carl Sternheim auf dem Holzschnitt von Conrad Felixmüller aus dem Jahr 1925.

84 Vgl. Kapitel 2.1, 2.4 und 3.1. Die drei Dichter hatten jeweils ein anderes Verhältnis zur Öffentlichkeit. Hauptmann war etwa den Printmedien gegenüber aufgeschlossen und überdies dauerpräsent in den prominentesten Organen. So berichtete die Berliner *Illustrierte Zeitung* regelmäßig über ihn oder der Bau des Agnetendorfer Hauses wurde von der Presse begleitet. Vgl. Schmitz: *Das Haus ›Wiesenstein‹*, S. 228–234. Im Jahr 1913 wurde außerdem sein Roman *Atlantis* verfilmt. Trotzdem der Dichter gern einige Änderungen im Drehbuch gesehen hätte, zeigte er sich nach dem Kinobesuch positiv beeindruckt. Vgl. Sprengel: *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum*, S. 464f. George strebte bereits mit den Blättern für die Kunst eine ästhetizistische Gegenöffentlichkeit an, die nicht wie die Mehrheit der Zeitschriften ein breites Publikum suchte, sondern fast schon als eine private Kommunikation beschrieben werden kann. Vgl. Monika Dimpfl: *Die Zeitschriften Der Kunstwart, Freie Bühne/Neue Deutsche Rundschau und Blätter für die Kunst: Organisation literarischer Öffentlichkeit um 1900*. In: *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Einzelstudien. Teil II*. Hg. v. Monika Dimpfl und Georg Jäger. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 116–197, hier S. 123 und Walter Schmitz: *Der George-Kreis und seine Medien: Poetische Präsenz/Aristokratismus der Distanz*. In: *Le milieu intellectuel conservateur en Allemagne, sa presse et ses réseaux (1890–1960)/Das konservative Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960)*. Hg. v. Michel Grunewald und Uwe Puschner. Bern: Peter Lang 2003, S. 327–352, hier S. 336. Däubler war eher eine randständige Figur, denn der breiten Öffentlichkeit blieb er unbekannt, was er denn auch vielfach beklagte. Vgl. Kapitel 4. Hingegen war er fester Bestandteil in Avantgardekreisen. Sein Wunsch nach öffentlichem Ruhm kam jedoch hier ebenso zur Geltung, wie Ludwig Meidner in seiner Beschreibung der Berliner Avantgarde der 1910er Jahre schildert: »Er [Däubler] war immer ausgelassen, meist von schwärmerischen Jünglingen umgeben, er rezitierte mit pathetischer Stimme seine Verse, im Stile eines gefeierten europäischen Dichters, er feierte sich selbst.« Ludwig Meidner: *Dichter, Maler und Cafés*. In: Gerda Breuer/Ines Wagemann: *Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884–1966*. AK Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 15. 9.–1. 12. 1991. Stuttgart: Hatje 1991, Bd. II, S. 446–450, hier S. 449.

genen Künstlerentwurf mit seinem Bildnis. Die Selbstinszenierung des Dichtertums von George, die dieser auch mit seinen Lesungen pflegte, reflektiert Sabine Lepsius in ihren Porträts. Andererseits spielen die Däubler-Porträts von Dix und Wessel auf dessen Kunst- bzw. Griechenlandschriften an und kommentieren so indirekt die dortigen Dichterentwürfe.⁸⁵ Gerade diese Texte, in denen die Dichter sich dezidiert zur zeitgenössischen Kunstentwicklung und dem Kunstbetrieb positionieren oder in denen sie ein spezifisches Bild von Dichtertum entwerfen, das auf das Porträt vom Dichter (zurück)wirkt, berücksichtigt die vorliegende Arbeit. Größtenteils entzieht sich jedoch das Dichterbildnis, wie etwa auch der Nachruf,⁸⁶ dem Einfluss des Autors. Daher sind die »nicht-auktorialen Instanzen«,⁸⁷ die bereits auf Selbstinszenierungen wirken, verstärkt zu analysieren. Die Möglichkeit zur Selbstinszenierung erweist sich als begrenzt, was ein nicht entstandenes Porträt nachdrücklich verdeutlicht. Hauptmann wollte sich gern von Dix porträtieren lassen und ließ über seinen Sekretär Erhart Kästner erste Verhandlungen aufnehmen. Der Maler aber zeigte sich nicht bereit, sich den Porträtbedingungen des Dichters, d. h. dessen Wunsch nach einem repräsentativen Bildnis, zu unterwerfen.⁸⁸ Vornehmlich agiert somit der bildende Künstler, denn er bringt seine Kunstauffassung ins Bild. Zugleich bezeugen die zahlreichen guten Beziehungen und Freundschaften, dass zwischen Dichtern und Malern keine Gräben verlaufen, sondern die Kunstauffassungen zumeist übereinstimmen. Grundsätzlich allerdings sind Porträts autonom, da sie nicht von der Anwesenheit des Autors abhängen und ohne dessen Rückversicherung entstehen.

Da also das Dichterporträt stets zwischen Selbst- und Fremdinszenierung oszilliert, ist nicht primär der Literaturbetrieb entscheidend,⁸⁹ sondern der Kunst-

85 Vgl. Kapitel 2.4, 3.3, 4.2 und 4.3.

86 Vgl. Urs Meyer: Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft. In: Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-) Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Hg. v. Lucas Marco Gisi, dems. und Reto Sorg. München: Fink 2013, S. 9–16, hier S. 14.

87 Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. v. dens. Heidelberg: Winter 2011, S. 9–30, hier S. 18. Für die Inszenierung des Autors müssen literarische Texte nicht zentral sein. Vgl. ebd., S. 11.

88 Vgl. Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk. 5., verbesserte und erweiterte Aufl. Dresden: Verlag der Kunst 1983, S. 57. Ludwig Meidner formuliert 1929 etwas polemisch: »Wir sind allesamt eitel [...], denn es gehört schon eine ungeheure Langmut, Gutmütigkeit und viel Humor dazu, so sehr mißhandelt und verballhornt zu werden, auf Papier und Leinwand, und immer wieder stillzuhalten und sich den boshaften Attacken der Maler und Zeichner auszuliefern.« Ludwig Meidner: Eigenlob stinkt nicht oder Lustiger Traktat über Porträtmalerei. In: Das Kunstblatt 13 (1929), S. 65–73, hier S. 66f.

89 Zu den wichtigsten, auch ökonomischen, Voraussetzungen und Bedingungen von Autorschaft der Moderne vgl. Rolf Parr/Jörg Schönert: Autoren. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1: Das Kaiserreich 1871–1918. Teil 3. Hg. v. Georg Jäger. Berlin/New York: de Gruyter 2010, S. 342–408; ebd., S. 356 klären Parr und Schönert die verschiedenen Termini wie Autor, Dichter,

betrieb wird in den Blick genommen. Sicherlich forderten zunächst die Leser ein Bild ihres Autors, und der öffentliche Autor war Ergebnis dieser Entwicklung – die »bildprägende[n] Kräfte« aber sind andere.⁹⁰ Die Varianz der Porträts bietet vielfältige Anknüpfungspunkte, da sich hier das Feld der Autorschaftsinszenierung beträchtlich erweitert, indem bildende Künstler, Kunstkritik, Kunstzeitschriften, Ausstellungen oder Museen als weitere Instanzen hinzutreten. Es herrscht eine große künstlerische Diversität, die die Existenz ›des‹ Dichterporträts unmöglich, aber sehr wohl ästhetische Positionen sichtbar macht.

Schriftsteller etc. in ihrem zeitgenössischen Gebrauch. Da sich sowohl Hauptmann, George als auch Däubler als künstlerische Existenzen verstanden, erscheint die durchgängige Bezeichnung als Dichter angemessen. – Zum Begriff der Inszenierung vgl. Katrin Blumenkamp: Typologie des ›Als ob‹. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, S. 363–381, hier S. 363 f. Vgl. auch Dirk Niefanger: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Hg. v. Johannes G. Pankau. Bremen/Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2004, S. 85–101, hier S. 87 f. In Bezug auf das Porträt lässt sich jedenfalls festhalten: »Bildniskunst ist immer Inszenierungskunst«. Kathleen Hirschnitz: Selbstinszenierung – Fremdinszenierung. Das Leben des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz in seinen Bildnissen. In: Das Leben des Fürsten. Studien zur Biografie von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817). Hg. v. Holger Zaunstöck. [Halle:] Mitteldeutscher Verlag 2008, S. 175–185, hier S. 177. In der Inszenierungspraktik unterscheiden Jürgensen und Kaiser eine lokale von einer habituellen Dimension, wobei Bilddokumente letzterer zugeschlagen werden. Vgl. Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – heuristische Typologie und Genese, S. 11–14. Neben diesem von Jürgensen und Kaiser verantworteten Band sind für die neuere, einschlägige Forschung zur Autorschaftsinszenierung die von Grimm und Schärf, von Künzel und Schönert sowie von Gisi, Meyer und Sorg herausgegebenen Publikationen zu nennen. Vgl. Schriftsteller-Inszenierungen; Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien und: Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Zunehmend werden auch Bildnisse als Teil der Autorschaft und ihrer Inszenierung begriffen. Befasst hat man sich dabei in erster Linie mit der Fotografie. Vgl. Bickenbach: Das Autorenfoto in der Medienevolution; Oster: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung, John-Wenndorf: Der öffentliche Autor und Alexander M. Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2015. – Erstmals dezidiert visuellen Formen von Literaturgeschichte geht der Sammelband Literaturgeschichte und Bildmedien nach und nutzt dafür tatsächlich ein breites Spektrum von Dichterdarstellungen in verschiedenen Medien: etwa der Dichter umgeben vom eigenen Werk, das Dichtergruppenporträt, das bestimmte Hierarchien etabliert und vermittelt, oder neuere Formen wie Biopic und Comic. Vgl. Literaturgeschichte und Bildmedien. Hg. v. Achim Hölter und Monika Schmitz-Emans. Heidelberg: Synchron 2015.

90 Vgl. Simon: Mörike in Porträts seiner Zeit, S. 10, Häntzschel: Einleitung, S. 9 und Andreas Köstler: Das Portrait. Individuum und Image. In: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Hg. v. dems. und Ernst Seidl. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998, S. 9–14, hier S. 14, das Zitat ebd.