

herauszulesen. Lavater hat diese Bedeutung des Bildnisses einmal in einem Brief an Goethe in die Worte zusammengefaßt: »Menschengesicht ist mir mehr als alle Erzählungen und Urkunden«.

Die universelle Stellung des Porträts in der Geschichte der Kunst und im Zusammenhang der ganzen Kultur-entwicklung hat zu eigentlich praktischen Ergebnissen erst in der Neuzeit geführt. Erst die Möglichkeit der mechanischen Reproduktion der Bildnisse durch die Photographie, d. h. ihrer Nachbildung im Sinne ihrer Urheber und ohne die vermittelnde Hand eines reproduzierenden zweiten Künstlers (Stechers, Holzschniders), ferner die hierdurch gewonnene Möglichkeit einer leichten und billigen Nachbildung, die Möglichkeit des Vergleichens und Zusammenstellens — erst diese durch die Riesenschritte der modernen mechanischen Reproduktionsverfahren gewonnenen Möglichkeiten werden uns in den Stand setzen, aus der Geschichte des Porträts die Ergebnisse im oben angedeuteten Sinne zu ziehen.

Die verschiedenen Gedanken, die in den vorstehenden Zeilen angedeutet worden sind, waren es, die sich uns ungezwungen ergaben, als wir das große, von der Photographischen Gesellschaft in Berlin herausgegebene Porträtwerk durchzublättern Gelegenheit hatten. Die Bedeutung einer Sammlung, wie sie hier in Hunderten von mustergültig vervielfältigten Bildnissen vorliegt, ist nicht in wenigen Worten zu erschöpfen. Betrachten wir sie in ihrer Wichtigkeit für den Kunsthistoriker, der in erster Linie in jedem Porträt das künstlerische Erzeugnis der betreffenden Zeit erblickt und erst in zweiter Linie nach Namen und Stellung des Dargestellten fragt, so ist zum Teil schon jetzt in der geschickten Auswahl das Material vereinigt, das sich als Grundlage einer Geschichte des Porträts, wie wir sie eingangs als ein Bedürfnis der Forschung gekennzeichnet haben, verwenden lassen würde. Da die Sammlung stetig vermehrt wird und der Verlagshandlung Nachweise betreffs neu aufzunehmender Bildnisse willkommen sind, so ließe sich nach unsrer Meinung im Laufe der Jahre ein großes »Corpus imaginum« zusammenstellen, das sich direkt als Illustrationsmaterial für den Text einer Geschichte des Bildnisses in seiner künstlerischen Entwicklung verwenden ließe.

Vor der Hand liegt indessen die Bedeutung und der Schwerpunkt der Sammlung auf einem andern Gebiete. Die Verlagshandlung erinnert mit Recht an die Worte: »Große Männer und Frauen sind unsere wahren Erzieher: ihre Bildnisse sollten uns wie die unserer besten Freunde vertraut sein«. Dieser Wunsch setzt freilich zweierlei voraus: einmal, daß Bildnisse von den betreffenden Persönlichkeiten vorhanden und nachweisbar sind, zweitens, daß sie hinreichend beglaubigt sind und geschichtliche Treue besitzen. Diese Forderungen beginnen sich aus bekannten Gründen im allgemeinen erst mit dem Zeitalter der Renaissance zu erfüllen. Aus dem Mittelalter sind uns wenige Bildnisse überliefert, die ikonographisch brauchbar sind, denn bis in das dreizehnte Jahrhundert hinein kann im christlichen Abendlande, abgesehen von einigen Skulpturen für kirchliche Zwecke, von einer Bildniskunst kaum die Rede sein. Sehr schlecht sind wir beispielsweise mit den Bildnissen der deutschen Kaiser daran, wenn wir die Porträts der Siegel, die nur wenig sagen, als ikonographische Quelle acht lassen.

Die Hauptforderung für die Bildnisse geschichtlich hervorragender Persönlichkeiten bleibt, daß sie authentisch, d. h. Originaldarstellungen der betreffenden Persönlichkeiten aus ihrer Zeit sind. Treue und Wahrheit eines Bildnisses im geschichtlichen Sinne und damit dessen Brauchbarkeit wird nur durch diese Forderung gewährleistet. Auf diese Weise kann es allerdings leicht geschehen, daß ein Kunstwerk von anerkanntem künstlerischen Wert und von großer monumen-

taler Wirkung durch ein äußerlich unbedeutendes Werk der Kleinkunst in den Hintergrund gedrängt wird. Man denke nur an das berühmte Bildnis Kaiser Karls des Großen von Albrecht Dürer in Nürnberg — ein Kaiserbildnis von höchster Würde und Monumentalität, das aber ikonographisch ein Phantastestück ist und als authentisches Zeugnis nicht heranzureichen an die kleine, denselben Kaiser darstellende Meyer Bronze, die uns als Bildnis vielleicht enttäuscht, die aber als geschichtlich-ikonographische Quelle jenes Bildnis ausschließt.

Treue und Wahrheit eines Bildnisses sind in der Vervielfältigung durch moderne Reproduktionsverfahren aber auch in einem andern Sinne zu erstreben: zahlreiche gemalte, sowie manche als Skulpturen ausgeführte Porträts sind früher bekanntlich in Stich vervielfältigt worden. Solche Stiche sind mit den modernen Mitteln der Technik leicht zu vervielfältigen, und es liegt nahe, sie für die Reproduktion als Vorlage zu benutzen, da die meisten Kupferstichkabinette über ansehnliche Porträtensammlungen verfügen. Vor solchen gestochenen Bildnissen ist, weil sie immer nur eine sekundäre, eine abgeleitete Quelle darstellen, so lange eindringlich zu warnen, als es nicht gelingt, die Originalvorlage — das gemalte oder als Bildwerk ausgeführte Porträt — nachzuweisen und für die Nachbildung heranzuziehen. Erst dann, wenn die ursprüngliche Quelle aus der Zeit, der die betreffende Persönlichkeit angehörte, versagt, wird man sich an die abgeleiteten Typen (Stiche, Schnitte, Lithographien) und an Vorlagen halten dürfen, die nicht in dem angedeuteten Sinne authentisch, wohl aber insofern noch brauchbar sind, als etwa der Dargestellte dem Künstler persönlich bekannt gewesen ist, ohne von ihm aber nach dem Leben gemalt worden zu sein. Als Beispiel hierfür diene das begehrteste aller Bildnisse von Schiller, das von Gerhard von Kügelgen, das der Künstler nach dem Tode des Dichters auf Grund der Totenmaske und mit Hilfe seiner persönlichen Erinnerungen geschaffen hat. Die Forderung der Authentizität kann es freilich auch mit sich bringen, daß in einer Sammlung wie in der der Photographischen Gesellschaft von großen und sehr populären Männern nur Bildnisse vorhanden sind, die auf den ersten Blick deshalb enttäuschen, weil sie in Größe und Ausführung wenig bedeutend erscheinen oder gar dem Typus des Dargestellten, wie er seit langer Zeit im Volke feste Gestalt angenommen hat, widersprechen. Es wird hier von den Herausgebern selbst daran erinnert, daß z. B. von Mozart außer den bekannten viel verbreiteten, aber unzulänglichen Phantastebildnissen als authentisches Porträt nur eine feine, aber kleine Bleistiftzeichnung von Dora Stod (der Tante von Theodor Körner) existiert. Es bedarf aber nicht des Nachweises, daß ein solches nach dem Leben geschaffenes Bildnis allen Phantastieschöpfungen, die sich meist nur an die Schaulust, aber nicht an das Verständnis des Publikums wenden, unbedingt vorzuziehen ist.

Besonders lehrreich ist der Vergleich verschiedener Bildnisse, die dieselben Persönlichkeiten, wenn auch in verschiedenen Lebensaltern, darstellen. Auch hier bietet die Sammlung der Photographischen Gesellschaft ein ungemein vielseitiges ikonographisches Material. Es sei an die Bildnisse von Luther, Schiller und Goethe erinnert, von denen die beiden letzteren, in besonderen Mappen vereinigt, typologisch uns teilweise Probleme aufgeben — so bei Goethe —, teilweise aber auch die äußere Entwicklung des Menschen — so bei Luther, in beschränkterem Maße bei Schiller — anschaulich zur Darstellung bringen. Hat man hier aus der Fülle des Gebotenen die Auswahl, so werden erfahrungsmäßig die meisten zu dem Bildnis greifen, das die betreffende Person in den reiferen Mannesjahren, vielleicht sogar kurz vor dem Tode wiedergibt; »denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten«, sagt Goethe von Winkelmann. Des-