



Herbert Molderings Ein Meisterwerk für einen Freund – Franz Wilhelm Seiwerts „Wandbild für einen Fotografen“

Franz Wilhelm Seiwert war der „seelisch-geistige Mittelpunkt“ der Anfang der Zwanzigerjahre in Köln gegründeten „Gruppe progressiver Künstler“, zu der die Maler und Bildhauer Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, August Tschinkel, Otto Freundlich und ein Dutzend weiterer, weniger bekannter Künstler gehörten, deren Ziel es war, nach der sozialen und politischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs nicht nur die Kunst, sondern ebenso die Gesellschaft zu revolutionieren. August Sander war seit 1923/24 der Fotograf dieser Künstlergemeinschaft, der alle ihre Mitglieder porträtiert hat. Viele dieser Porträts sind anschließend in sein fotografisches Jahrhundertwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ eingegangen, das im engen Gedankenaustausch mit Franz Wilhelm Seiwert, dem theoretischen Kopf der Gruppe, entstanden ist.

Da die wenigen rheinischen Sammler moderner Kunst seinerzeit noch ganz im Bann des Expressionismus standen und mit der gegenständlich-konstruktivistischen Malerei der Progressiven nichts anzufangen wussten, war es diesen so gut wie unmöglich, ihre Werke zu verkaufen. Deshalb zirkulierten ihre Bilder meist nur im Tauschhandel unter den Freunden. So vermutlich auch das „Wandbild für einen Fotografen“, das Seiwert 1925 für August Sander gemalt hat. Schon der eigenartige Titel wirft Fragen auf, handelt es sich bei dem Tafelbild doch keineswegs um ein Wandbild. Der Titel geht wahrscheinlich darauf zurück, dass Seiwert und seine Freunde damals die Hoffnung hegten, dass der Malerei in Verbindung mit der modernen Architektur ganz neue Funktionen zuwüchsen, zu denen insbesondere das Wandbild gehören würde. Da die Aufträge zur Realisierung echter Wandbilder jedoch ausblieben, blieb ihnen nichts anderes übrig, als diesen Begriff zur Bezeichnung ihrer großformatigen Gemälde umzumünzen.

Das 110 × 154,5 cm große „Wandbild für einen Fotografen“ war 1925 das größte Gemälde, das Seiwert bis dahin gemalt hatte, und es sollte für immer eines der größten in seinem gesamten Œuvre bleiben. Seiwert wählte als Sujet für sein Freundschaftsbild nicht die Person August Sander, sondern dessen Tätigkeit: das Fotografieren. Ausgehend von der Flächenmalerei des synthetischen Kubismus hatte er einen eigenen Malstil entwickelt, in dem er die Technik der kubistischen Formzerlegung mit der klaren und vereinfachenden Formensprache des Schaubildes verband. Seiwert hatte intuitiv erkannt, was der Kunstkritiker John Berger Jahrzehnte später als aufsehenerregende These vortragen sollte: dass das metaphorische Modell des Kubismus das Diagramm ist. Der Kubismus ermöglichte der Malerei, Prozesse statt statischer Gebilde darzustellen.

Wie auf einem Diagramm verteilt Seiwert auf der Fläche des „Wandbilds für einen Fotografen“ in Form typisierter Bildzeichen die wesentlichen Geräte und Operationen des Fotografen bei der Arbeit: die großformatige, auf einem massiven

Einbeinstativ stehende Atelierkamera mit ihrem faltbaren Lederbalg und großen messingfarbenen Objektiv, das Posieren des Modells vor der Kamera, die fotografische Aufnahme und die Verwandlung des negativen Zwischenresultats in ein positives Papierbild. Zu den spezifischen Leistungen des Diagramms gehört, dass es unsichtbare Strukturen und Prozesse, die malerisch nicht nachgeahmt werden können, symbolisch als Zeichen sichtbar machen kann. Dies trifft im Falle der Fotografie auf die strahlenoptischen Prozesse zu, die der fotografischen Bildwerdung zugrundeliegen. Bei ihrer Darstellung nimmt sich Seiwert gewisse Freiheiten heraus. Nicht nur gehen die das Bild einer ganzen Figur erzeugenden Lichtstrahlen allein vom Kopf des Modells aus, sie kreuzen sich zudem nicht auf der Ebene des Objektivs, wie dies den Regeln der fotografischen Optik gemäß der Fall wäre, sondern auf der Höhe des Bauchnabels der kleineren der beiden außen stehenden, die Tätigkeit des Fotografen offenbar beobachtenden Figuren, mit der Folge, dass das projizierte Bild nicht auf der Bildebene in der Kamera, sondern in der kreisrunden, in die Bildfläche gedrehten Linse des Objektivs entsteht. Dort steht die Figur im Gegensatz zu den fotografischen Abbildprinzipien nicht auf dem Kopf, sondern aufrecht.

Seiwert benutzt also die zeichenhafte Darstellung der fotografischen Strahlenoptik nicht mit lehrbuchhafter Exaktheit, sondern wie eine Art Hieroglyphe, die das Wesen des Vorgangs veranschaulicht und sich zugleich einfügt in die autonome Gesetzmäßigkeit des Bildes. Die Projektion, die das auf dem Kopf stehende Bild des Porträtierten auf der Negativplatte an der Rückwand der Kamera erzeugt, ereignet sich in dem verschlossenen Kameragehäuse und bleibt für den Betrachter unsichtbar. Am unteren Bildrand ist als horizontales schwarzes Rechteck das Endergebnis des fotografischen Prozesses zu sehen, der vergrößerte Positivabzug des oben rechts dargestellten Negativs mit der charakteristischen Umkehrung der Tonwerte.

Obwohl die Figurenpiktogramme äußerst statuarisch wirken und ihnen mit den Augen gerade jene physiognomischen Merkmale fehlen, die Gesichtern Temperament und geistige Tiefe verleihen, strahlt das Gemälde eine große Lebendigkeit aus. Dies verdankt sich nicht nur der leuchtenden Farbigkeit und der feinfühligem Verwendung der Komplementärkontraste Orange/Blau, Grün/Rot und Gelb/Violett, sondern ebenso der Tatsache, dass es bei diesem malerischen „Schaubild“ um das Schauen selbst geht, und zwar nicht nur hinsichtlich dessen, was dargestellt ist, sondern auch im Hinblick darauf, dass die Betrachter*innen bei dem Versuch, die gegenständlichen Funktionszusammenhänge auf dem Gemälde zu entschlüsseln, eines Erlebnisses teilhaftig werden, das ihnen nur malerische Meisterwerke vermitteln: das Sehen selbst zu betrachten.