

Monika Faber

„... mein Wunsch und meine Aufgabe ...“<sup>1</sup>  
Die Gründung des Photoateliers von Dora Kallmus



„Die Aufnahme von Dora Kallmus habe ich im ersten Jahrzehnt gemacht, ca. 1908. Damals trug sie noch einen langen Zopf, auf den sie sehr stolz war. Der Albumindruck ist in den Lichtern schon ziemlich verblaßt. Ich glaube, ich war damals ein wenig verliebt in meine Chefin. Wie lange ist das her!“ (Arthur Benda, der erste Assistent von Dora Kallmus, Jänner 1967)<sup>2</sup>

„Jetzt, wo wir schon die schweren Anfangsmonate überwunden haben, hat es ja wirklich den Anschein, als würde es mir glücken, was mein Wunsch u. meine Aufgabe war u. kömmt mein Atelier in Mode u. kann ich es erhalten, so ist ja auch die Zukunft Ihres Sohnes gesichert.“ (Dora Kallmus in einem Brief an die Eltern von Arthur Benda, Mai 1908)<sup>3</sup>

1.

Dora Kallmus als Beispiel für eine Atelierphotographin in den ersten Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende auszuwählen, ist ebenso verlockend wie gefährlich: Einerseits entspricht vieles in ihrem Leben und ihrer beruflichen Laufbahn einem fast schon klischeehaften „Durchschnitt“ von Bedingungen, die Frauen zu dieser Zeit Berufsmöglichkeiten eröffneten – angefangen von der großbürgerlichen Herkunft über eine ungewöhnliche Mobilität bis zum besonderen Interesse für Mode ...; andererseits ist ihr über Jahrzehnte anhaltender enormer wirtschaftlicher Erfolg ganz und gar außergewöhnlich – und muß bei jedem Versuch einer Verallgemeinerung von Schlüssen als Sonderfall berücksichtigt werden.

Im Verhältnis zum 19. Jahrhundert, als Frauen nur sehr vereinzelt als Amateure oder „Profis“ mit der Kamera umgingen (wenn man von den „anonymen“ Hilfskräften in den großen Ateliers einmal absieht), stieg ihre Zahl um die Jahrhundertwende schnell an. Gertrud Käsebier, Minya Diez-Dührkoop oder Dora Kallmus stehen sozusagen auf Gipfeln von Eisbergen, die in ihrer Gesamtheit bisher weder quantitativ noch qualitativ erfaßt worden sind. Die wirtschaftlichen Hintergründe dieses Veränderungsprozesses lassen sich nur eingebettet in eine allgemeine „Entwicklungsgeschichte“ von Frauenkarrieren lesen. Wenn hier aus der Zeit stammende Zeugnisse aus dem Leben von Dora Kallmus Einblick in ihre Ausbildung und Berufsausübung geben sollen, kann dies allerdings nicht ausschließlich im Hinblick auf frauenspezifische Fragestellungen geschehen. An Dora Kallmus lassen sich zwar allgemeine Probleme von Frauen mit ihren Berufswünschen belegen, gleichermaßen aber auch die radikale Veränderung der Aufgabenstellungen in der kommerziellen Photographie insgesamt. Die in der Photoliteratur damals (und auch heute?) bis zum Überdruß geführte Diskussion um den eventuellen Kunststatus von Photographie läßt sich an ihr vielleicht auf dem Niveau einer dem „Alltag“ nahestehenden Rezeption nachvollziehen. Die Doppelbödigkeit aller Argumente pro und contra einer künstlerischen und/oder kommerziellen Tätigkeit von Photographinnen ist ebenfalls durch Zitate zum Werk von Dora Kallmus aus der Zeit belegbar.

2.

Als kurzer Hinweis auf den sehr bewußt erlebten Antagonismus zwischen Kunst- und Berufsphotographie um die Jahrhundertwende, sei hier ein Ausschnitt aus einem um 1920 entstandenen Rückblick zitiert: „Es war zu Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als sich Amateure der bis dahin als reines Gewerbe betriebenen Photographie zuwandten. Sofort wurde die Bewegung in Wien aufgegriffen und von Männern in die Wege geleitet, die man als die letzten Repräsentanten des 'alten' Kunst-Wien bezeichnen kann. Ihr Sammelpunkt war der Wiener Kamera-Klub. In unglaublich kurzer Zeit gelang es diesem Kreis, Kunstleistungen auf photographischer Basis zuwege zu bringen, die richtunggebend waren für die ganze Welt und es bis zur Stunde blieben. Nur der, der diese Zeit selbst miterlebt hat, kann eine Vorstellung davon haben, in welcher Weise die ersten Ausstellungen des Kamera-Klubs wirkten und wie befruchtend sie für die gesamte Entwicklung der Photographie waren. Als nächstes praktisches Ergebnis war zunächst eine Belebung der Fachphotographie zu be-

merken, die sich die Anregungen des Amateurs nicht entgehen ließ und ihr gesunkenes Niveau beträchtlich hob ...“<sup>4</sup> In den ersten Jahren scheinen die „Anregungen des Amateurs“ allerdings nicht nur Anklang bei den eingesessenen Photographen gefunden zu haben, in der Fachpresse in Wien verlauteten hauptsächlich Gegenstimmen; der Meinungsumschwung nach 1900 muß wohl eher in Zusammenhang mit der Entwicklung in Deutschland gesehen werden, wo Rudolf Dührkoop, Nikola Perscheid und Hugo Erfurth Ideen der Amateure an den kommerziellen Bereich anpaßten. 1905 eröffnete Hermann Clemens Kosel in Wien ein Atelier mit ähnlichen Zielen. Die Jahre, die er zuvor als Atelierleiter des wohlhabenden Amateurphotographen Nathaniel von Rothschild gearbeitet hatte, werden sowohl in künstlerischer als auch gesellschaftlicher Hinsicht seinen Absichten dienlich gewesen sein.

3.

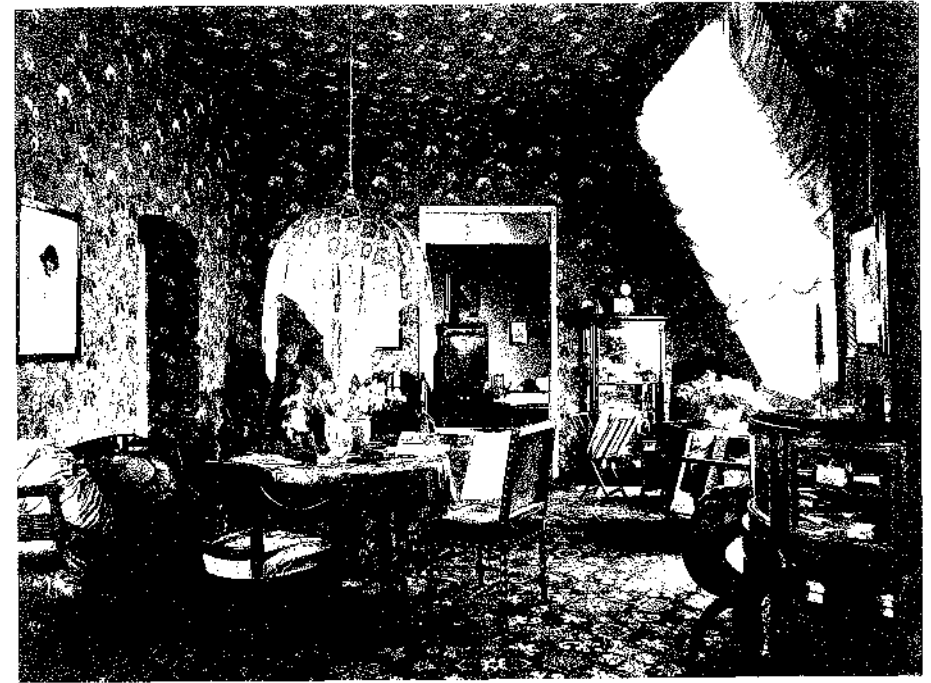
Dora Philippine Kallmus wurde am 20. März 1881 in Wien als Tochter eines wohlhabenden jüdischen Notars geboren. Für Informationen aus ihrer Kindheit und Jugend sind wir auf ihre eigenen Angaben angewiesen, in denen sie berichtet, daß ihr frühester Berufswunsch – Schauspielerin – trotz der verwandtschaftlichen Verknüpfungen der Familie zum Theater vom Vater rigoros abgelehnt wurde.<sup>5</sup> Danach wollte sie Schneiderin werden; kurz nach 1900 erwarb sie auf einer Urlaubsreise in Südfrankreich eine kleine Kodak-Kamera. Die Aufnahmen, die sie damit erzielte, erweckten in ihr den Wunsch, die Photographie berufsmäßig auszuüben. Dabei hatte sie nun weniger mit den Widerständen der Familie zu kämpfen als mit den Restriktionen, die einer geregelten Berufsausbildung von Frauen damals im Wege standen. Eine regelrechte „Lehre“ in einem kommerziellen Atelier kam wegen der gesellschaftlichen Konventionen nicht in Frage. Allerdings erlaubte ihr der Porträtphotograph Hans Makart, der Sohn des Malers, in seinem Sommeratelier in der Nähe von Wien bei der Arbeit dabei zu sein. Der Besuch der „K.K. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren“ (heute: Graphische Lehr- und Versuchsanstalt) war Frauen nicht gestattet. Dora Kallmus erwirkte aber bei Josef Maria Eder, dem Gründer und Leiter dieser Schule, daß sie zumindest einige Lehrveranstaltungen besuchen durfte: „Man fand es genügend, mir als allererster Frau Zutritt zu den Vorträgen gestattet zu haben und hielt die chemischen Reagenzien von mir fern, als wären sie unanständige Witze.“<sup>6</sup> Nur wenige Jahre danach, 1908, genehmigte Eder allerdings eine generelle Zulassung von Frauen zum Studium an der „Graphischen“, „womit ihnen mit Erfolg ein Beruf eröffnet wurde, zu welchem sie durch ihren Geschmack und ihre manuelle Geschicklichkeit besonders geeignet erscheinen“, wie Eder später feststellte.<sup>7</sup> Praktische Erfahrungen in der Dunkelkammer konnte sie schließlich in der „k.u.k. Photographischen Gesellschaft“ sammeln. Diese 1861 als erste Vereinigung österreichischer Photographen gegründete Gesellschaft nahm vor allem die Interessen der Berufsphotographen und der photographischen Industrie wahr. Als junge Anfängerin, die Dora Kallmus 1905 war, konnte sie nur durch die besondere Vermittlung von Eder Mitglied werden.<sup>8</sup> 1906 beteiligte sie sich erstmals an einer Ausstellung im Wiener Photoclub.

Im selben Jahr strebte Dora Kallmus eine Kurzausbildung in einem der beiden damals für ihren fortschrittlichen Stil bekanntesten Photoateliers in Deutschland an. Zu-

erst bewarb sie sich bei Rudolf Dührkoop, schließlich kam sie durch die Vermittlung eines Onkels zu Nikola Perscheid in Berlin, der eben sein „Lehrinstitut für künstlerische Porträt- und Landschafts-Photographie“ eröffnet hatte. Die relativ hohen Kosten für diese Ausbildung trug ihr Vater. In ihren Erinnerungen stellt sie sich trotz der Entschlossenheit, die diese Entscheidung vorausgesetzt haben muß, als wenig selbstbewußt dar. Ihr Antrittsbesuch bei Perscheid weckte in der jungen Photographin vor allem Selbstkritik. Sie schlug eine Mappe mit Perscheids Arbeiten auf: „(...) damit begann mein Unglück. Jenes des rastlosen Wollen und nie Erreichen, denn da lagen sie vor mir, die Perscheidbilder: Unerreichbar. Mir fiel es wie Schuppen von den Augen, ich fühlte ein entsetzliches Nichts in mir und hätte am liebsten meine mitgebrachten Bilder verbrannt.“<sup>9</sup> Perscheid stellte ihr nach dem fünfmonatigen Aufenthalt in Berlin (Januar bis Mai 1907) allerdings ein sehr positives Zeugnis aus. Dora Kallmus habe mit Fleiß und Geschicklichkeit „Aufnahmen gemacht, Copien und Retuschen gefertigt und sich als Dame von hoher Intelligenz gezeigt“. Er wollte seine „bisherige beste Schülerin“ sogar für eine weitere Mitarbeit gewinnen.<sup>10</sup> Dora Kallmus jedoch zog es vor, sich selbständig zu machen, da es ihr schwerfiel, sich unterzuordnen und sich auf die wechselnden Launen des Meisters einzustellen. Im Rückblick formulierte sie die Probleme mit Perscheid nicht ohne Selbstironie: „Ich gewann durch seine Ansprüche ein Kapital an Können und verlor aus dem gleichen Grund ein Kapital an Nerven. Dies war die Ursache, weshalb ich im Sommer 1907 den für mich unvergeßlichen Meister verließ, nach Wien ging, mein Atelier gründete und nun alle meine Kopisten in das Narrenhaus brachte.“<sup>11</sup>

#### 4.

Die Konsequenz, mit der Dora Kallmus die einmal gestellte Aufgabe – Gründung eines eigenen Photoateliers verfolgte, läßt sich nicht nur an der schließlich trotz aller Restriktionen sehr effektiven Wahl der Ausbildungsschritte zeigen. Spätestens seit 1906 muß sie sich sowohl über die Ziele, die sie mit ihrem Atelier verfolgte, als auch über dessen Strukturierung in klaren gewesen sein. Das beweist die Wahl des Kurses bei Perscheid, der sowohl in seinem „künstlerischen“ Gestaltungsanspruch der Arbeiten als auch in der Zusammensetzung seines Kundenkreises für die junge Wienerin vorbildlich war. Sowohl bei Perscheid in Berlin als auch im „Atelier d’Ora“, wie sie ihren Betrieb in Wien nennen sollte, wurden vor allem Künstler aller Sparten, gehobenes Bürgertum und Aristokratie porträtiert. Sie muß bei Perscheid nicht nur versucht haben, einen Überblick über die Technik der „modernen“ Photographie zu gewinnen, sondern auch sämtliche Taktiken beobachtet haben, die Perscheid zu seinem Erfolg in der „Gesellschaft“ geführt hatten. Eine – und wohl nicht die geringste – Errungenschaft dieser in Berlin gewonnenen Einblicke war anscheinend die Selbsterkenntnis, in der technischen Seite der Photographie nicht die eigene Bestimmung zu sehen. Und sie reagierte sofort: Noch vor ihrer Abreise im Frühsommer 1907 gelang es ihr, Arthur Benda, den technisch versiertesten Assistenten Nikola Perscheids, zu engagieren. Sie lud ihn nach Wien ein, um noch im selben Jahr ihre ehrgeizigen Pläne in die Tat umzusetzen. Sie dachte nicht an einen bescheidenen Beginn, sondern suchte nach großen Räumlichkeiten in zentraler Lage. Dabei hatte sie zwar offensichtlich die Unterstützung ihrer Familie, doch es gab auch skeptische Beobachter



„Der geschäftliche Charakter des Unternehmens tritt ganz in den Hintergrund. Das Publikum, das ausschließlich durch persönliche Bekanntschaft mit dem Atelierinhaber oder mehr noch durch seine bekannten Arbeiten hierhergeführt wird, empfindet in keiner Weise den Eindruck, als ob es einen Geschäftsraum betritt.“ (Beschreibung des Atelier Nikola Perscheid von 1905.<sup>12</sup>) Die Abbildung zeigt das Atelier „d’Ora“ um 1920.

der Pläne. Arthur Benda erinnerte sich noch mehr als 50 Jahre danach an die Situation, „als ich im Juli 1907 nach Wien kam um die Entscheidung zu treffen, welches Atelier als am besten geeignet zu mieten wäre. In der glühenden Hitze eines Glashauses in der Wipplingerstraße nahm ich die genauen Maße aller Räumlichkeiten auf. Und am nächsten Tag gingen wir zum Besitzer des Hauses, um den Mietvertrag anzumelden. Der Architekt Demski hatte immer ein kleines Schmunzeln bei dieser Angelegenheit – er hielt uns offenbar für Kinder, Kinder die ein Weltunternehmen starten wollen. Nun, damals war ich nur etwas über 22 (...).“<sup>13</sup> Dora Kallmus war 26 Jahre alt und während sie die technische Einrichtung des Ateliers völlig Arthur Benda überließ, muß sie sich mit einer „Einführungsstrategie“ für das Atelier beschäftigt haben. Die erhaltenen Abzüge und Negative belegen, daß bereits 1908 eine große Anzahl prominenter Wiener im Atelier „d’Ora“ aufgenommen wurden – etwa Gustav Klimt, Karl Kraus, Anna Sacher, Arthur Schnitzler oder Berta Zuckermandl. Ob sie von Dora Kallmus dazu eingeladen wurden, indem sie ihre gesellschaftlichen und fami-

liären Verbindungen ausspielte, oder als „zahlende“ Kunden kamen, läßt sich nicht im einzelnen feststellen. Dem eingangs zitierten Briefausschnitt aus diesem Jahr zufolge hatten sich bereits erste Erfolge eingestellt. Der „Durchbruch“ im Sinne der Ziele von Dora Kallmus aber gelang tatsächlich 1909. In diesem Jahr stellte der „Kunstsalon Heller“ ihre Photobildnisse aus, und die Zeitschrift „Erdgeist“, eine Kunstzeitschrift, die die Avantgarde vertrat, publizierte 24 Porträts mit einer Einführung des Herausgebers.

5.

In diesem Text von Gustav Eugen Diehl im „Erdgeist“ wird angesprochen, was ganz allgemein das beherrschende Problem der Wiener Kunstkritik (nicht der Photofachpresse!) mit dem technischen Bildmedium zu dieser Zeit war: Es herrschte eine Ambivalenz zwischen der Bewunderung einzelner Bilder („Schnitzler zum Beispiel ist geradezu unübertrefflich abkonterfeit. Das Porträt Schnitzler kann als Photographie getrost neben jedem künstlerischen Porträt bestehen.“<sup>14</sup>) und einer Ablehnung der Verwendung des Begriffs „Kunst“ im Zusammenhang mit der Photographie im allgemeinen („Künstlerische Photographie“, das ist wohl überhaupt Unsinn“<sup>15</sup>). 1912 formulierte der Kunstkritiker der „Neuen Freien Presse“ anlässlich einer weiteren Ausstellung des Atelier „d’Ora“ im Kunstsalon Heller: „Die Erfindungen, die in den letzten Jahren auf dem Gebiete der photographischen Reproduktion gemacht worden sind, lassen der Individualität und dem Geschmack des Aufnehmenden so viel Spielraum, daß, wenn man auch ein photographisches Bild niemals ein eigentliches Kunstwerk wird nennen dürfen, doch gewisse Seiten einer künstlerischen Begabung darin sich offenbaren können (...).“<sup>16</sup> Doch worauf Seligman sich hier so positiv bezieht – der exzessive Gebrauch jener eine Nachahmung der graphischen Techniken ermöglichenden Kunstdrucktechniken –, ist für Diehl ablehnenswert: „Es ist in letzter Zeit besonders in Deutschland mehrfach der Versuch gemacht worden, künstlerische Wirkung bei der Porträtphotographie dadurch zu erreichen, daß man durch nachträgliche Retuschen und komplizierte Behandlung der Platte verschiedene Lichtwerte soweit sich angleichen ließ, daß das Bild viel weniger kontrastreich erschien (...) es entstehen dunkle, unansehnliche und soßig verschwimmende Bilder.“<sup>17</sup> Zu den Arbeiten des Atelier „d’Ora“ bemerkte er hingegen: „Nur wenn sich die Photographie auf ihre natürlichen Mittel beschränkt, kann auch ein durch die Kunst verwöhntes Auge vollauf befriedigt werden (...) Und darum wollen wir es mit Freude begrüßen, wenn wieder einmal der Versuch gemacht wird, wohl mit künstlerischem Verständnis und künstlerischem Geschmack, aber nur mit photographischen Mitteln zu wirken – mit besonderer Freude, daß dieser Versuch hier in Wien von einer jungen Wienerin unternommen wurde.“<sup>18</sup>

Die Standortbestimmung der Porträts aus dem Atelier „d’Ora“ in stilistischer Hinsicht erfolgt durch die zitierten und andere Kritiker der Zeit durch eine zweifache Abgrenzung: einerseits jener von der konventionellen Porträtphotographie, die auf mehr oder weniger schematische Weise von den kommerziellen Ateliers dieser Zeit nach wie vor betrieben wurde; andererseits aber auch von der mit dem höchsten Kunstanspruch betriebenen Arbeit der Amateure der Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende. Wenn Vorbilder für die „d’Ora“-Porträts geortet wurden, dann in der

Malerei, die jedoch nur als Anregung und nicht als direkte Vorlage dienen darf: „Seitdem die Photographie von der Malerei gelernt hat, ist vieles an ihr besser geworden: die Beherrschung von Lichtproblemen, die Tonwirkung, der Raumausschnitt, die Kunst, das Charakteristische, das Wesentliche zu betonen und das Unwesentliche zu unterdrücken. (...) Leider verlangt aber das praktische Leben, der Kontakt mit dem Publikum auch anderes. Anlehnungen an bekannte, gefällige Werke alter Porträtkunst, Nachahmungen von Wirkungen, die gar nicht die Aufgabe der Photographie sein können, sind davon die Folge.“<sup>19</sup> Hier taucht zum ersten Mal in Zusammenhang mit der Arbeit des „Atelier d’Ora“ das Problem der Kundenwünsche bei der Herstellung von Porträts auf. Hartwig Fischl beschränkte sich nicht auf die Verurteilung des oftmaligen Eingehens im Atelier d’Ora auf die „Ansprüche an Gefälligkeit und leichte Verständlichkeit“. Gleichzeitig scheute er sich nicht, den Porträtkunden Vorwürfe zu machen: „Man sieht immer wieder in solchen Kollektivausstellungen, daß leider das bestellende Publikum zu viel Rücksichtnahme auf seinen eigenen und bei uns zumeist auf einen wenig entwickelten malerischen Sinn fordert, während das Bestreben vorwiegen sollte, der Persönlichkeit des künstlerisch gebildeten Photographen ausreichend Spielraum zu lassen.“<sup>20</sup>

6.

Tatsächlich ist – wie Hartwig Fischl in dem oben zitierten Text vehement feststellt – die künstlerische Qualität der Leistungen im Atelier „d’Ora“ eine schwankende. In vielen Fällen wird das Eingehen auf einen konventionellen Publikumsgeschmack aus rein geschäftlichen Überlegungen unumgänglich gewesen sein. Gerade bei jenem Publikum aber, das Dora Kallmus von Beginn als wichtigste Kunden gewinnen konnte, waren ihre Photographien anscheinend deswegen so beliebt, weil die Ergebnisse eben nicht den üblichen Porträtaufnahmen glichen. Die Gründe für diese Haltung lassen sich nur erraten. Einerseits mag es tatsächliches Interesse an ungewöhnlichen Bildlösungen gewesen sein, etwa bei den zahlreichen bildenden Künstlern, die sich im Atelier „d’Ora“ photographieren ließen. Gleichzeitig gelang es Dora Kallmus – vielleicht auf Grundlage ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen zu Mitgliedern dieser Kreise –, jüdische Intellektuelle als Kunden zu gewinnen, so kamen neben Karl Kraus und Arthur Schnitzler etwa auch Richard Beer-Hofmann, Alban Berg und Julius von Korngold. Nicht unabhängig von dieser Beliebtheit bei einer künstlerischen und intellektuellen Elite wird wohl der wachsende Zustrom des „eleganten“ Publikums sein: Großbürgertum und Aristokratie folgten hier anscheinend einem „Modetrend“. Nicht unerheblich dürfte in diesem Zusammenhang aber nicht nur das „künstlerische Endprodukt“ Porträtphotographie gewesen sein: Ebenso „schick“ wie das Bild selbst wurde wahrscheinlich die Vorgangsweise in den neuen Ateliers empfunden. So liest man 1914 in der „Woche“, einer sich an Frauen einer gehobenen Gesellschaftsschicht wendenden Zeitschrift: „Der heutige Künstler, der die Schönheit der Frauen unvergänglich macht, der sie in jeder Stimmung, in jeder Laune beschaut und aufs Papier zaubert, ist der Photograph (...). Der photographische Künstler von heute geht in die Gesellschaft und studiert dort das Wesen seiner Kunden. Erst wenn er sie ein paarmal belauscht hat, dürfen sie ins Atelier kommen. Die Toiletten unterzieht er einer strengen Kritik, entscheidet ob ein Bild im Haar oder im Hut aufzuneh-

„Es entspricht nicht der Eigenart der Künstlerin, mit den kargen Behelfen, welche die jeweilige Mode bietet, zu arbeiten. Mit losen, verschiebbaren Konturen nur erreicht sie ihre Zwecke, es ist daher unerlässlich, daß Personen, speziell Damen, die von ihr portraitiert zu werden wünschen, weiche Stoffe, Pelze, Mütze, Abendmäntel, Shawls, Hüte etc. zur Aufnahme mitbringen, aus welchen Madame d'Ora ihrer Individualität entsprechend künstlerische Bildnisse schafft.“ Auszug aus einer Werbeschrift, die anlässlich des Arbeitsaufenthaltes von Dora Kallmus und Arthur Benda 1913 in Berlin verschickt wurde.<sup>21</sup> Die Abbildungen zeigen v.l.n.r.: Hilde Radnay (1912), Frau Scharf (1915), Frau Schubarth-Stern (1911).



men ist, drapiert Schleier, Spitzen und Pelze um seine schönen Modelle, läßt sie allzu-reichen Schmuck ablegen, schmückt sie dafür mit Blumen und verstrickt sie dabei in ein Gespräch, das er so zu gestalten weiß, das es anregt und interessiert. Die Signale, die zwischen Künstler und Operateur getauscht wurden, hat die Schöne von heute nicht gesehen (...).<sup>22</sup> Obwohl diese Zeilen über den schon erwähnten Hermann Kessel geschrieben wurden, muß man sich die Arbeitsteilung im Atelier „d'Ora“ ähnlich vorstellen. Dora Kallmus war „Arrangeurin“ der Bilder, sie bestimmte die Kleidung, „Kulisse“ und Beleuchtung – wobei sie sich nicht nur auf die von den Modellen mitgebrachten Stücke verließ, sondern oft aus einem großen eigenen „Fundus“ schöpfte, wie ein Vergleich von Porträts verschiedener Frauen mit den gleichen Tüchern oder Pelzen belegt. Diese Verwandlungsriten trugen zur hohen Reputation des Ateliers sicherlich bei – erinnerten sie doch an Praktiken, denen auch Gustav Klimt seine Modelle für Porträts unterwarf: Dora Kallmus verkörperte eine „abgeschwächte“ Version des Künstlers, der aus dem vorgegebenen Augenschein die „wahre Persönlichkeit“ des Modells zu entwickeln weiß: „(...) Die d'Ora sieht jeder Frau das Kleid an, das sie tragen muß, um ihren echten Reiz zu offenbaren.“<sup>23</sup> Neben den vielfachen Zeugnissen für ihr Verständnis für Mode, das sie im Atelier anwandte, gibt es auch Berichte über die Technik der Ablenkung, die sie einsetzte: „Keinen Augenblick läßt sie das Opfer aus dem Feuerwerk der Konversation.“<sup>24</sup> Arthur Benda hingegen stand hinter der Kamera und reagierte auf die Zeichen, die Dora Kallmus ihm gab. Auch die technische Perfektion der Abzüge ist auf sein Können zurückzuführen. Wie auch für die späteren Assistenten von Dora Kallmus bedeutete diese Arbeitsteilung eine



Tatsache, der Benda zwiespältig gegenüber stand: Einerseits wird die technische Unzulänglichkeit der „Chefin“ im Vergleich zum eigenen Können gerne betont. „(...) auch durch die gute Zusammenarbeit wurde sie keine Photographin, ebensowenig wie später in Paris. Sie war und blieb der berufliche Amateur“, schrieb Arthur Benda, und Jan de Vries, ihr Assistent in Paris nach dem Zweiten Weltkrieg teilt seine Meinung.<sup>25</sup> Andererseits aber war Dora Kallmus allem Anschein nach eine sehr dominante Persönlichkeit, deren entscheidender Einfluß auf die „Produktion“ nicht abgeleugnet werden konnte. So liest man bei Benda: „Ich selber würde mich keinesfalls als den 'Schöpfer' der d'Ora-Bildnisse bezeichnen – bis auf die größeren Spezialarbeiten, Pigment-, Gummi- oder Bromöldrucke.“<sup>26</sup> Und: „Wirklich frei arbeiten konnte ich erst nach 1927.“<sup>27</sup>

## 7.

Dora Kallmus war zweifellos „tüchtig“, und nicht erst in Paris, wo sie 1925 begann, ein neues Atelier aufzubauen. Ihr Anteil an der Arbeit im Atelier umfaßte schon ab 1907 nicht nur die „Regieführung“ der Aufnahmen, sondern auch ihre Vermarktung. Wie viele andere Ateliers, die „Berühmtheiten“ photographierten, entstanden die Porträts nicht ausschließlich zum privaten Gebrauch der Modelle. Vor allem in der Zeit vor der Verbreitung der mit Photographien illustrierten Zeitschriften waren Lichtbilder Sammelobjekte. Es gab in Wien einige Verlage – u.a. jenen Kunstsalon Heller,

in dem mehrere Ausstellungen von „d’Ora“ stattfanden – die auf den Vertrieb von Schauspielerporträts spezialisiert waren. In der Regel ging für solche Aufnahmen die Initiative vom Photographen aus. Dora Kallmus Methoden, Berühmtheiten vor die Kamera zu bekommen, entsprachen nicht immer den Konventionen – manchmal sprach sie sie einfach auf der Straße an<sup>29</sup>, waren aber offensichtlich sehr effektiv. Für die Zukunft viel wichtiger war aber wohl der sehr frühe „Einstieg“ des Ateliers in das Geschäft mit den Illustrationen für Zeitschriften. Seit 1910 wurden regelmäßig Bilder aus dem Atelier „d’Ora“ in deutschsprachigen Zeitschriften abgedruckt. Zuerst dienten sie vor allem als Illustrationen von Artikeln über Aristokratinnen oder Schauspielerinnen etwa im „Wiener Salonblatt“ oder der Berliner „Woche“. Ebenfalls um 1910 entstanden die ersten Modeaufnahmen, die ab der Mitte des Ersten Weltkrieges einen hohen Prozentsatz der Arbeiten des Ateliers ausmachen sollten. Ab der Mitte der zwanziger Jahre wurden nicht nur Photographien von ihr, sondern manchmal auch kurze Texte abgedruckt.<sup>30</sup> Wie wichtig dieser Teil des Geschäftes im Laufe der Zeit wurde, geht aus den Schriftsätzen des Prozesses hervor, den Dora Kallmus nach dem Verkauf des Ateliers an Arthur Benda (1927) gegen ihn führte. Dora Kallmus versuchte, ihm den Verkauf von Bildern mit dem Zeichen „d’Ora“ an Zeitschriften zu verbieten. Sie wollte dieses Vorrecht für ihr Atelier in Paris, das sie mit einem anderen Assistenten führte, behalten; Arthur Benda argumentierte, daß der sehr hohe Preis für das Atelier in Wien nur durch den Ruf des Namens gerechtfertigt würde ...<sup>31</sup> Unbestritten blieb in dem Prozeß die Tatsache, daß die Verbindungen zu den Zeitschriften von Dora Kallmus aufgebaut worden waren. Unbestritten blieb auch, daß Arthur



Benda 1927 das Photoatelier in Wien erwarb, das die höchsten Preise für Aufnahmen verlangte.

Dora Kallmus war zielstrebig, erfolgreich und laut Aussagen ihrer Assistenten auch selbstbewußt. Sie kam beruflich – und wahrscheinlich auch privat – mit einer ganzen Reihe Frauen zusammen, deren Leben ebenso wie ihres auf ein Berufsleben ausgerichtet war. Neben Anna Sacher, Emilie Flöge oder Tina Blau später etwa Coco Chanel oder Tamara de Lempicka und die Colette. Ihre Ablehnung des Ausdrucks „lüchtig“ muß also einerseits aus einer Koketterie heraus verstanden werden, mit der sie das Problem „erfolgreiche Frau“ auch in ihren wenigen publizierten Texten sehr oberflächlich streift. Solange sie nicht verbal bezeichnet wird, ist die Emanzipation noch nicht „anständig“ in den Augen der das Bürgerliche nie verlassenden Photographin. Ein Text von Heinz Ewers, der für eine Art Werbeschrift (das „d’Ora-Album“ von 1914) verfaßt wurde, faßt die „Philosophie“ zusammen, mit der die Arbeit von Photographinnen verbrämt wurde – und da er für ihr Album verfaßt ist, spricht er wohl auch im Sinne von Dora Kallmus.

In seiner Einleitung behauptet Ewers einen Gegensatz zwischen dem „Wollen“ des



„Wer es erlebt hat, wie die d’Ora vor wenigen Jahren ihr Atelier in Paris aufgebaut hat, gegen Wohnungsnot, Konkurrenz, Brotneid und alle anderen kleinen und großen Aergernisse, die einem feinnervigen Geschöpf das Leben verderben können, der muß Achtung vor dieser zarten Frau haben. Man möchte sagen, sie ist tüchtig wie ein ganzer Kerl. Aber da sie das Wort tüchtig nicht ausstehen kann, muß man ein anderes Beiwort für sie suchen. Also etwa: sie ist ein Genie des guten Geschmacks.“<sup>28</sup> Die Abbildungen zeigen v.l.n.r. S. 24 und S. 25: Anna Sacher, Besitzerin eines Hotels (1908); Emilie Flöge in ihrem Modosalon (im Spiegel im Hintergrund ist Arthur Benda mit der Kamera sichtbar, 1909); Tina Blau, Malerin (1915).

Künstlers und den Anforderungen an ein gelungenes Porträt. Die Kunst, „das sich selbst Schaffende“ könne nicht auf eine Ähnlichkeit mit dem Modell aus sein, sie komme gänzlich von innen. „So weit ist der Weg vom Auge zur Hand – ihn zu gehen ist männlich: von innen heraus. Von außen herein aber – ist Weibes Art. Des Weibes Seele will empfangen, benötigt durchaus den Anstoß von außen her. (...) Von innen heraus muß der schaffen, der den Pinsel führt. Aber von außen her, nur von außen muß dem der Eindruck kommen, der den Ball drückt. Echt weiblich ist das, und darum, deucht mich, ist es durchaus natürlich, daß es heute die *Frau* ist – nicht der Mann – die die besten und künstlerischsten Photos macht.“ Einen weiteren Gegensatz sieht Ewers bedingt durch die Rolle des Zufalls in der Photographie: „Und: 'so' will der Mann, so und nicht anders. Die Frau aber will durchaus nicht 'so' – sie ist durchaus zufrieden, wenn es anders – besser – wird. So wird ein Weniger zum Mehr, wird ein Mangel zum Vorzug. Denn weiblich ist es, instinktiv und unbewußt weiter zu gehen, stets nur geleitet von dem Eindruck der eben vergangenen Stunde.“<sup>34</sup> Diese Art von klischeehafter Polarisierung zwischen einem „männlichen“ und einem „weiblichen“ Prinzip durch Ewers stellt in der Kunstliteratur der Jahrhundertwende, wenn sie sich mit der „Frauenfrage“ überhaupt auseinandersetzt, durchaus keine Ausnahme dar. Und daß die Photographie als eine Art „niederer“ Kunst dem „Weiblichen“ als eher entsprechend angesehen wird, läßt sich ebenfalls in einem größeren Zusammenhang sehen: Es gibt schon in früherer Zeit Beispiele dafür, daß der Eintritt von Frauen in die Kunstsphäre immer dann stattfand, wenn die Durchlässigkeit für das „Dilettantische“, das Außerkünstlerische in Umbruchsituationen bestimmter Kunstbereiche größer wurde. So etwa im späten 18. Jahrhundert durch Brief- und Tagebuchform im Roman. So wie der Brief keinen klar definierten literarischen Standort hatte, herrschte auch über die Photographie im großen Zusammenhang der Bildkünste eher das Verdikt des Außenseitertums, der Vorwurf der mangelnden Umsetzung eines „Wollens“, das durch Zufälligkeiten der Technik ersetzt werde.<sup>35</sup> Die Evidenz der genauesten Planung der Photographien durch Dora Kallmus, ihre Betonung auf die Perfektion der technischen Ausarbeitung widersprechen Ewers' Behauptung des „instinktiven und unbewußten“ Weitergehens. Daß Dora Kallmus dennoch diesen und keinen anderen Text für ihr eigenes „Album“ auswählte, mag einerseits in der völligen Verinnerlichung fremder Urteile liegen, was auch ihren wenigen eigenen Texten nicht widersprechen würde. Andererseits ist Dora Kallmus durchaus zuzutrauen, daß sie als „Genie des guten Geschmacks“ Ewers Argumentation als kalkulierte Werbung für ihre Arbeit einsetzte, ohne sich damit zu identifizieren. Es gibt mehrere Hinweise darauf, daß ihre Methoden zur Erfüllung der selbstgestellten „Aufgabe“ nicht die ungeteilte Zustimmung etwa ihrer (meist männlichen) Assistenten fand, vor allem wenn es um den bewußten Aufbau von Konkurrenzsituationen mit anderen Photographen ging.<sup>36</sup> Sie wollte wohl „durchaus so“, wie Ewers es als typisch männlich ansah: künstlerisch tätig und gleichzeitig wirtschaftlich erfolgreich sein. Und daß die hohe Qualität der Bilder allein nicht dafür genügen könnte, war ihr von Anfang bis zuletzt bewußt, die Berühmtheit der „Modelle“ war mindestens ebenso erstrebenswert. Noch 1955 sprach sie Pablo Picasso auf der Straße an, um ihn vor die Kamera zu bekommen...

#### Anmerkungen

- 1 Brief Dora Kallmus an die Eltern Arthur Bendas, 3.5.1908, ehemals Slg. Hans Frank im Photomuseum des Landes Oberösterreich, Bad Ischl (Im folgenden als Slg. Frank abgekürzt).
- 2 Handschriftlicher Vermerk auf dem Albumabzug in der Slg. Frank.
- 3 Vgl. Anm. 1.
- 4 Eugen Guttman: Das Wiener Kunstverständnis und die Photographie, in: Photographische Korrespondenz, Wien 1902, S. 22-25; zit. nach: Katalog Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983, Bd. 2, S. 89.
- 5 Genaue Quellenangaben zu Lebens- und Werkdaten von Dora Kallmus finden sich in Monika Faber: Madame d'Ora. Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft, Wien 1983; hauptsächlich dienen Manus- und Typoskripte von Arthur Benda (Slg. Frank und Kunstgewerbemuseum in Hamburg) und Dora Kallmus (Kunstgewerbemuseum in Hamburg) als Quellen, die durch die Daten vieler Bildveröffentlichungen bestätigt werden konnten. Eine weitere wichtige Quelle sind Kopien der Gerichtsakten des Prozesses, den Dora Kallmus und Arthur Benda 1927 anlässlich des Verkaufes des Ateliers in Wien an Benda angestrengt haben (Slg. Frank).
- 6 Dora Kallmus, Manuskript, Kunstgewerbemuseum, Hamburg.
- 7 Zit. nach: Hans Schreiber: Trude Fleischmann. Fotografin in Wien 1918-1938, Wien o.J. (1990), S. 15.
- 8 Protokoll der Plenarversammlung vom 7.11.1905, abgedruckt in: Photographische Korrespondenz, 1905, S. 577.
- 9 Vgl. Anm. 6.
- 10 Kopie des Zeugnisses im Kunstgewerbemuseum in Hamburg.
- 11 Vgl. Anm. 6.
- 12 Photographische Chronik Nr. 91 vom 8.11.1905, S. 574; zit. nach James E. Cornwall: In vornehmen Kreisen. Nicola Perscheid, Herrsching 1980, S. 8.
- 13 Brief Arthur Benda an Willem Grütter, 8.3.1961, Slg. Frank.
- 14 G.E.D. (Gustav Eugen Diehl): Zu unseren Bildern, in: Erdgeist, Jänner 1909, S. 104.
- 15 Ebenda.
- 16 A.F.S. (Adalbert Franz Seligmann), in: Neue Freie Presse, Nr. 17048, 8.12.1912, S. 3.
- 17 Vgl. Anm. 14.
- 18 Ebenda.
- 19 Hartwig Fischl, in: Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XV, 1912, S. 177.
- 20 Ebenda.
- 21 Werbeschrift in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Hamburg.
- 22 Vorwort zum „Koselalbum“, 3. Folge, Wien 1914.
- 23 Ungezeichneter Text in: Die Dame, Berlin 1929, Heft 15, S. 11.
- 24 Zit. nach Fritz Kempe: Perscheid – Benda – Madame d'Ora, Hamburg 1980, S. 10.
- 25 Benda, Brief vom 9.8.1960, Slg. Frank; Gespräch mit V. de Vries, Juni 1985.
- 26 Vgl. Anm. 25.
- 27 Ebenda.
- 28 Vgl. Anm. 21.
- 29 Gespräch mit de Vries (Anm. 25).
- 30 Faber 1983, S. 192 ff.
- 31 Vgl. Anm. 5.
- 32 D'Ora Album in Slg. Frank.
- 33 Vgl. Anm. 30.
- 34 Der Text von Ewers mit dem Titel „Bild und Photo“ ist zur Gänze zitiert in Faber (Anm. 5), S. 172.
- 35 Vgl. Gabriele Dietz (Hrsg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit, Darmstadt 1979.
- 36 Vgl. Faber (zit. Anm. 5), S. 29 f.