



DÜRER



BUND

50. FLUGSCHRIFT ZUR ÄSTHETISCHEN KULTUR

Was will der Dürerbund? Eine gesunde Kultur, deren Erscheinung wahr, klar und erfreulich ausbrücke, was ist, die dadurch erkennen lasse, ob es auch gut sei, eine Kultur also, die unser Leben zugleich erfreulich, gesund, sittlich und würdig gestalte.

Photographie und Kunst

Dürer als Schutzpatron der Photographie — Die Technik des Sehens mit der Camera: die Raumprojektion, die Lichtgleichung, das Farbensieb — Die Kunst des Sehens mit der Camera; die künstlerischen Ausdrucksmittel der Photographie — Gebundenheit und Freiheit des künstlerischen Schaffens; Einsicht und Tatkraft — Die Aufgaben des Bildes, die Aufgaben der Photographie; Beispiel: Darstellung des Menschen — Die Leistung der Photographie im geistigen Gesamthaushalt

Die Photographie, der die Maler unserer Tage so manchen geheimen meist uneingestandenem Dienst verdanken und die dafür von ihnen so viel Verleumdung und üble Nachrede öffentlich ertragen muß, kann sich zu ihrer Verteidigung auf einen großen Schutzpatron aus der Vergangenheit berufen, auf keinen Geringeren als Albrecht Dürer. Nicht wegen der unbeschreiblichen Treue und Genauigkeit seiner Zeichnungen, sondern auf Grund einer viel unmittelbareren Beziehung: man kann sagen, er hat den theoretischen Grundgedanken des photographischen Verfahrens gekannt und ausgenutzt. In seiner „Meßkunst“ finden sich vier Blätter (sie sind in der Dürer-Monographie der Deutschen Verlagsanstalt auf Seite 322 und 323 widergegeben), auf denen Vorrichtungen zum perspektivischen Zeichnen dargestellt sind, die sämtlich auf der Grundidee beruhen: wenn jeder einzelne Lichtstrahl die Kraft hätte, auf seinem Wege vom Gegenstand zum Auge eine Glaskugel durchschreitend, dort eine Spur zu hinterlassen von dem, was er dem Auge meldet, so müßte auf der Tafel ein Schattenriß entstehen, der uns die Anschauung des Dinges vollkommen ersetzte. Freilich ist erst am Anfang des 18. Jahrhunderts durch die Entdeckung der lichtempfindlichen Silbersalze aus diesem „wenn“ eine greifbare Möglichkeit und am Anfang des 19. Jahrhunderts eine Tatsache geworden. Aber der eigentliche Grund war schon im 15. Jahrhundert durch die Erfindung der Perspektive gelegt, durch jenen ebenso einfachen als einleuchtenden Einfall, der rasch und entscheidend eine völlige Umwälzung in den Darstellungsweisen der Malerei hervorbrachte: man denke sich die Bildtafel zwischen das Auge und den Körper, der abgebildet werden soll; der Mathematiker sagt: mit Hilfe der Lehre vom Strahlenbündel, das eine Ebene durchschneidet, wo Punkt für Punkt und Linie für Linie zu setzen ist. Daher das Wort Perspektive, d. h. Hindurchschau.

— 1 —
09 I C 894

Wir können uns heute, an perspektivische Bilder als an etwas Selbstverständliches gewöhnt, kaum noch die Begeisterung vorstellen, mit der die neue Lehre damals aufgegriffen wurde. Mit wahrer Inbrunst wurden die schwierigsten mathematischen Figuren zeichnerisch entwickelt (man denke z. B. an jenes wunderliche abgestumpfte Hexaeder auf Dürers Melancholie) und reiche Architekturhintergründe wurden zu einem Tummelplatze konstruktiver Phantasie. Es war aber auch etwas Ungeheures: die flache, leblose Tafel sich zum Raume öffnen, die Linien und Ebenen in die Tiefe fliehen zu sehen, ja den bewußten unendlich fernen Punkt des Mathematikers, in dem sogar die Parallelen sich endlich schneiden müssen, lebhaftig vor sich zu haben und mit ihm, dem „Fluchtpunkt“, herumzuhantieren wie mit einer Stecknadel, die man bald hierhin bald dorthin versetzt! Die Hand des Malers, die bisher mit Mühe nur die verschiedenen Bildgründe um ein wenig auseinandergeschoben hatte, langte auf einmal hinauf bis zu den Sternen.

Dürer und Lionardo, die beiden Philosophen unter den Malern, haben nicht Worte genug, die neue Erfindung zu preisen (und nebenbei den einen Stümper zu heißen, der sie nicht anzuwenden versteht). Daß man versuchte, eine Vorrichtung aufzubauen, um nun wirklich, durch eine Glastafel hindurchschauend, auf ihr oder mit ihrer Hilfe aufzuzeichnen, wie die Körperumrisse sich so unerwartet schoben und bogen, ist nur natürlich. Dürer zeigt gleich vier solcher Apparate. Auch Lionardo beschreibt einen zum Landschaftszeichnen. Der Gedanke war mehr oder minder allgemeines Besitztum.

Freilich mußte bei der Benutzung einer solchen Vorrichtung das Auge an eine kleine Sehöffnung gepreßt werden und die Hand mußte nachmalen. Die Arbeit war sicher rührend mühselig und das Ergebnis wahrscheinlich bescheiden. Was hätte Dürer wohl gesagt, der tapfere Meister, der sein Leben lang einen so heldenhaften Kampf darum geführt hat, die körperliche Erscheinung der Dinge und des Raumes aus dem Netz der Verworrenheit und Verzerrung zu befreien, wenn ihm gezeigt worden wäre, daß wir heute nur ein Hebelchen zu drücken brauchen, um uns eine bis ins Kleinste hinein tadellose Flächenprojektion der Raumwelt einzufangen? Ich glaube, er hätte schnell gewußt, welchen geistigen Nutzen er dem Zauberbild entreißen könne!

Und da stehen wir nun heute mit dem saubern, bequemen kleinen Kästchen in der Hand, das spielend selbst die Probleme der Raumanschauung löst, die Dürer verschlossen blieben — da stehen wir mit sauer süßen Mienen und besinnen uns, ob's uns auch gut genug ist, ob's auch künstlerisch ist, ob der gute Geschmack nicht beleidigt wird, ob wir unsere bildnerische Seele nicht dem Teufel verschreiben, wenn wir das unheimliche Kästchen in Bewegung setzen!

Es ist ja wahr, wenn man das Unglück hat, gegen jene Stöße und Berge beliebiger Amateurphotographien zu rennen, wahllos abgehaspelten Filmrollen entquellend, an denen niemand eine Freude hat als der Fabrikant, der daran verdient, wenn man sich erinnert, welche Torheiten sich Zeichner und Maler manchmal von der Sehmaschine diktieren lassen, so kann man wohl auf den Gedanken kommen, daß Gott das Photographieren verboten hat, daß es ein Frevel ist, für

den wir endgültig aus dem schon verkümmerten Paradies der Schönheit ausgestoßen worden sind.

Welches Schattenbild hat die grause Persephoneia

Mir gesandt, damit ich noch mehr mein Elend beseufze?

War's nicht genug mit der Abgeschmacktheit und Widrigkeit der sichtbaren Welt, in die wir uns ohnehin mit unsern eigenen Händen hineinmauern? Muß dieses infame Gewimmel bazillenhaft sich vermehrender Bilderchen uns das auch noch als gräuliche Frage vor Augen stellen? Zum Henker mit der diabolischen Erfindung!

Aber wie so oft bürden wir, unbilliger Weise, den Mächten der Technik unsre eigenen Fehler auf. Um noch einmal den Vater Homer zu bemühen, also spricht Zeus:

Welche Klagen erheben die Sterblichen wider die Götter?

Nur von uns, wie sie schrein, kommt alles Übel; und dennoch

Schaffen die Toren sich selbst dem Schicksal entgegen, ihr Elend.

Nicht Hephaistos, der den Dampfkessel heizt, schändet unsre Landschaft; nicht Hermes, der Erfinder des Telephons, macht uns zu lächerlichen Hampelmännern am widerwilligen Sprechkasten. Und ungerecht ist unsere Klage gegen das Lichtbild.

Das künstliche Auge aus Holz, Glas und Bromsilber, das wir in der Hand mit uns herumtragen und das die eigentümliche Fähigkeit hat, nicht untrüglich zu sehen, sondern auch untrüglich zu erinnern und wieder herzugeben, was es gesehen hat, sieht nicht schlechter und sieht nichts Schlechteres als unser leibliches Auge. Aber wie das Kind das Auge, das ihm die Natur gegeben hat, erst lernen muß zu gebrauchen, so wir das, das uns die Technik baut. Und da fehlt noch viel, daß wir's gelernt hätten! Tausende photographischer Apparate in der Hand von Liebhabern oder Sklaven des Gewerbes blicken verständnislos und unsicher schweifend in die Welt wie Kinderaugen — nur leider nicht mit jener heiligen Wißbegier und innigen Freude am Entdecken, die dem Menschen wenigstens einmal, in der Kindheit, geschenkt ist, sondern aus ihren gläsernen Linsen und metallenen Blenden starrt Anmaßung und Blasiertheit.

Wir machen uns die Sache ein bißchen zu leicht! Wie viele photographische Überfälle auf die Würde des Menschen- oder Naturantlitzes könnten durch ein wenig mehr einfache, schlichte *Sachkenntnis* verhindert werden! Es genügt nicht, hundert, zweihundert oder dreihundert Mark auf den Ladentisch des Optikers zu legen, um dadurch das Recht auf das Einfangen von Sonnenstrahlen zu erwerben.

Berehrter Leser, der du die Photographie nach Rezepten ausübst: erst wird hier geschoben, dann da gerückt, dann dort gedrückt, dann ein rotes Laternchen angezündet, einmal dies und ein andermal jenes Wässerchen darangeschüttet und das Bildchen ist fertig — geh in dich, tu Buße; du bist ein Barbar. Du verdienst das hübsche Spielzeug gar nicht.

Es steht ja natürlich in jedem Lehrbuch, was an vorbereitendem Wissen nötig ist. Lerne z. B. an einer einfachen Lochkamera durch Anschauung, was Projektion heißt, warum uns die einzige Lichtöffnung das erkennbare Bild liefert; dann denke dich in den seltsamen *Hokuspokus* hinein, den die Objektivlinse mit den Lichtstrahlen treibt, wie sie

sie bündelweise einfängt und so zurechtämmt und richtet, daß alle, die von gleichem Orte kommen, an gleichem Orte münden; laß deine Bildscheibe vorwärts und rückwärts sich durch dies System geradliniger Kraftwirkungen bewegen, bald tiefer, bald weniger tief hineintauchend; verfolge die Beziehung von Blende und Tiefenschärfe, Brennweite und Bildwinkel; schließlich, wenn deine Mittel es dir irgend erlauben, begreife etwas von der Chemie der Entwicklungsvorgänge. Dann hast du ungefähr so viel von diesem neuen Sehen bewußt gelernt, wie das Kind von seinem ersten Lebensjahr an mit seinen zwei Augen von selbst ausübt.

Natürlich beginnt damit das eigentliche Anschauen. Die räumliche Form, der Gegensatz von Licht und Schatten und die Farben, das sind die drei Elemente, in die wir das Leben der Dinge zerlegen, um es bildlich zu begreifen. Betrachten wir der Reihe nach, wie sie in der photographischen Technik auftreten.

Die Raumauffassung der Kamera ist, wie schon gesagt, perspektivisch. Das ist nicht die einzig mögliche Art: die Malerei kennt andere außer ihr. Aber keine entspricht so genau dem Raumbilde, das unser physisches Sehen uns liefert. Die arme Perspektive! Sie enthält im Gewande geometrischer Sätze die ganze Logik des räumlichen Sehens. Doch niemand will mehr von ihr wissen, nicht einmal die Maler, denen sie das tägliche Brot sein müßte. Aber wahrlich, wahrlich ich sage dir, sie ist dem Photographen nötiger als der unzerstörbare Pigmentdruck, der doch das höchste ist, wobei er schwört.

Zwar entwirft die Kamera selbständig ihre mathematischen Konstruktionen, mag sie vom Kundigen oder Unkundigen gehandhabt werden. Aber sie ist ein Schalk und führt mit dem biedersten Ernste den am Narrenseil, der sich ihr blindlings anvertraut. Ein kleines Beispiel: zahllose, ja vielleicht die Mehrzahl aller Apparate, mit denen Liebhaber sich für ihre Sommerreise ausrüsten, liefern jene bekannten Landschaftsbilder, die nach dem Vordergrund zu rasend auseinanderstürzen, in die Ferne aber sich zu lächerlicher Winzigkeit zusammenziehen — zum großen Erstaunen ihrer Urheber, die die Berge hinten viel größer, den Vordergrund viel kleiner in Erinnerung haben. Selbstverständlich sind diese Bilder ganz richtig. Von einer Verzeichnung kann keine Rede sein. Sie sind bloß ganz anders, als man erwartet hatte. Die Kamera hat mit heimtückischer Genauigkeit nach Gesehen gearbeitet, die man verstehen muß, um ihr Ergebnis zu begreifen — und um es so zu erhalten, wie man es verlangt.

Dies Exempel zeigt, wie wenig, bei aller scheinbaren Vertrautheit mit der perspektivischen Bilderscheinung, der Zusammenhang ihrer Ursachen und Wirkungen bekannt ist, ja, wie wenig auch nur erkannt ist, daß in ihm eine Grundfrage des bildnerischen Sehens ganz im allgemeinen liegt. Die Photographie könnte ein unübertreffliches Mittel bieten, in sie einzudringen und sie in ihrer strengen Logik zu erfassen. Denn wer einmal der allerdings leidlich verwickelten Angelegenheit der Objektivbrennweite, der Augendistanz beim Betrachten des Bildes, des Bildwinkels, der perspektivischen Fluchtlinien, des Größenverhältnisses von Vorder-, Mittel- und Hintergrund und der daraus sich ergebenden Tiefenwirkung näher getreten ist, der wird sehen, in wie mannigfacher

Gestalt sich der Raum samt den ihn füllenden Körperformen auf der Fläche spiegeln läßt, und daß die Photographie durchaus imstande ist, diesen ganzen Reichtum zu entfalten.

Nur dem Umstand, daß die Gesetze perspektivischer Projektion so wenig bekannt sind, ist es zuzuschreiben, daß das Lichtbild bis jetzt eher im umgekehrten Sinne gewirkt, daß es unsere Vorstellungen vom Raum, wie er sich auf die Fläche objektiviert, eher verengt und verzerrt als erweitert und geklärt hat.

Es entbehrt nicht der Komik, zu beobachten, daß die Malerei der Photographie in das Dickicht ihrer Irrtümer, wie in vielem andern so auch hier, tapfer gefolgt ist. Wie viele Bilder sah man und sieht man noch, die nach der Anlage ihrer Raumfluchten aus unverhältnismäßiger Nähe, nach Pinselstrich und Vortrag aus der Ferne gesehen werden mußten. Das so häufige Vorkommen zu kurz distanzierter Bildanlagen schreibe ich, zum Teil wenigstens, dem Vorbild der Photographie zu. Dabei ist es für diese ein bloß zufälliger, gar nicht in deren Wesen begründeter Fehler. Denn als z. B. die Einführung des Sehobjektivs der Landschaftsphotographie einen neuen Weg auftrat, da konnte man sehen, daß ihre vielfach so schönen und wohltuenden Raumordnungen dem Kompositionsprinzip entsprachen, das die ältere Landschaftsmalerei, z. B. Ruysdael und Claude Lorrain, längst angewendet hatte: das nahegerückte Fernbild mit maßvoller Tiefenwirkung, die den Fortschritt von der Nähe in die Ferne erleichtert statt ihn zu zerreißen, ein Bild, das dem Beschauer aus reichlicher Distanz den Zusammenhang des Raumes im ganzen richtig darstellt und das sich bei geringerem Abstand ohne Störungen in seine Teile auflöst. Die photographische Kamera ist, wie man sieht, ein tadelloser Mathematiker (das hat sie von ihren Erzeugern, die keine schlechten Köpfe waren!), der auch den feinsten künstlerischen Rechnungen gewachsen ist, wenn man ihm nur seine Aufgabe richtig stellt.

Auch ein arithmetisches Exempel löst sie spielend, das für den Maler eine Arbeit vorsichtigen Ab- und Zuzählens, Hin- und Herschiebens der Posten erfordert: die Lichtgleichung. Wenn man ein photographisches Bild mit diesem Ausdruck bezeichnet, so meint man damit, daß es für das Verhältnis der verschiedenen Lichtmengen, die dem Auge z. B. von den beleuchteten und beschatteten Teilen eines Körpers zugesandt werden, ein Verhältnis von schwarzen und weißen Tönen einsetzt, das uns die Illusion von Licht und Schatten gewährt. Das Weiß und Schwarz des Bildes ist dem Hell und Dunkel des Körpers weder quantitativ noch qualitativ gleich; es ist nicht Licht-Weiß und Schatten-Schwarz. Aber es verhält sich Licht zu Schatten wie Weiß zu Schwarz und ebenso Licht zu Halbschatten verschiedener Abstufung wie Weiß zu Grau in verschiedenen Abtönungen. Der Zeichner oder Maler muß diese Verhältnisse mit dem Auge abschätzen und mit der Hand, unter beständigem Abwägen gegeneinander, herstellen. Die photographische Platte hat einen direkten Maßstab an der chemischen Kraft der Lichteinwirkungen.

Das primitive Problem der Lichtbehandlung nun liegt für den Maler und für den Photographen am gleichen Punkte. Weiß und Schwarz sind die unabänderlichen Grenzen für die Tonfolge, die ihnen zur

Verfügung steht. Deren Abstand voneinander nennt man den Lichtumfang des Bildes. Er ist aber an Größe weit verschieden von dem Lichtumfang, mit dem die Wirklichkeit arbeitet: sie hat als Kontraste Lichtfülle und Abwesenheit von Licht — und dazu noch weiße, farbige und schwarze Körper, deren Helligkeitsunterschied gegeneinander an und für sich schon dem vollen Abstand vom Weiß zum Schwarz des Bildes gleichkommt. Mit andern Worten: ihre Tonfolge ist um ein vielfaches länger als die des Bildes. Trotzdem wäre die Lösung dieser Schwierigkeit noch einfach genug, wenn man rein geometrisch die Lichtabstände ebenso verkleinern könnte, wie man die meßbaren Größen der Körper im Bilde verkleinert. Das geht aber nur in beschränktem Maße an. Wie man es auch machen mag, in den meisten Fällen ragt ein Teil der Skala, die man darstellen will, über die Skala hinaus, die man dazu zur Verfügung hat, nach unten oder oben. Jeder Photograph kennt die Erfahrung, daß man bei Vorwürfen mit starken Tongegensätzen entweder nur im Hellen oder nur im Dunkeln die richtigen Abstufungen erhalten kann.

Welche mannigfachen Methoden die Malerei gefunden hat, das Unmögliche der vollen Darstellung des Lichtes möglich zu machen, gehört nicht hierher, sie sind, um es mit einem Worte anzudeuten, symbolischer Art, sie scheiden daher aus dem Rahmen einer theoretischen Betrachtung aus. Soweit es sich aber bei der Wiedergabe von Lichterscheinungen um die rein rechnerische Umformung der Lichtgleichung handelt, ist die Photographie das interessanteste und wertvollste Mittel der Prüfung und Feststellung. Ebenso wie sie die Raumzeichnung mit mathematischer Genauigkeit ausführt, liefert sie die exakte Lichtrechnung.

Wenn ihre Ergebnisse in einzelnen ganz bestimmten Punkten von dem abweichen, was unser Auge für richtig hält, so sind doch diese Unstimmigkeiten genau meßbar und lassen sich durch eine Verfeinerung des Verfahrens bis auf einen sehr kleinen Rest ausschalten. Anders liegen die Dinge bei der Farbenphotographie.

Es wird auf diesem Gebiet ja gegenwärtig am meisten gearbeitet und neu erfunden. Es ist nicht die Absicht, die beständig wechselnden und sich überholenden Ergebnisse einer Kritik zu unterwerfen. Vielleicht führt aber eine Untersuchung der immer wieder vorliegenden Aufgabe zu einem Aufschluß über die Grundfrage der Farbdarstellung im Bilde.

Die Bromsilberplatte ist und bleibt farbenblind. Stelle dir einen Menschen vor, dem unsere ganze bunte Welt sich nur grau in grau zeigt. Zwar ergibt sich bei genauerer Untersuchung, daß ihm das, was wir blau nennen, als ein verhältnismäßig zu heller, das, was wir rot nennen, als ein zu dunkler Ton erscheint. Es macht also gewissermaßen Unterschiede zwischen diesen Farben: aber darum sieht er doch noch nicht rot als rot oder blau als blau. Nun versteiffst du dich darauf, sagen wir einmal, dir von diesem Farbenblinden, der ein fabelhafter Zeichner mit dem Graustift ist, ein farbiges Bild malen zu lassen. Zu dem Zweck hältst du ihm zuerst eine tiefrote Glasscheibe vor's Auge und tauchst ihm einen Pinsel in rote Farbe, die möglichst der der Glasscheibe entspricht. Die mußt du natürlich mischen. Denn er kann das ja nicht. Durch die rote Scheibe dringen nun nur die roten

Lichtstrahlen zu ihm. Alle anderen werden abgefangen. Wenn er also, gewissenhafter Zeichner, der er ist, mit seinem roten Pinsel aufs genaueste abmalt, was er überhaupt durch die rote Scheibe sieht, so wird er ganz richtig überall das Rot hinsetzen, wo wir Rot sehen. Nun kommt, gerade so, eine blaue und gelbe Scheibe und ein blauer und gelber Pinsel daran. Und schließlich hat dir dein Farbenblinder, ganz ohne es selbst zu wissen, ein buntes Bild gemalt, auf dem jede Farbe an ihrem richtigen Orte sitzt. Wenn du also z. B. einen bunten Teppich vor ihm aufhängst, so wird er dessen Muster ganz richtig herausfinden und überall die richtigen Farben eintragen, nicht bloß die einfachen, sondern auch die gemischten; denn ein Violett z. B. wird ihm durch die rote und durch die blaue Scheibe sichtbar, er übermalt also dieses Feld erst mit dem roten und dann mit dem blauen Pinsel und stellt so die richtige Mischung her.

Das ist bei allen Verschiedenheiten im einzelnen der immer wiederkehrende Gedanke jeder Photographie „in natürlichen Farben“. Der eigentliche Träger der Lichtempfindlichkeit, das Bromsilber, kann zwar nur graue und schwarze Töne hervorbringen; aber da wir die Gesamtmasse des aufgefangenen Lichts durch verschiedenartige Farbsiebe gießen, so erhalten wir mehrere Bilder, die je in eine dem Sieb entsprechende Farbe umgesetzt und übereinander gedeckt werden. Für den eben angenommenen Fall eines einfach vor der Kamera aufgehängten bunten Teppichs sind die Ergebnisse auch wirklich sehr gut. Die Wiedergabe eines gemalten Bildes durch die Farbenphotographie entspricht diesem Fall: das Bild ist einfach ein Teppich, der durch die Farbsiebe in sein Muster aufgelöst wird. Davon, daß erfahrungsgemäß ein recht taktvolles Ab- und Zugeben beim Abstimmen der drei- (oder mehr)-farbigen Bilder, die übereinander gedeckt werden, nötig ist, können wir einmal absehen. Daß man, in unserm Gleichnis von vorhin, dem Farbenblinden den richtigen Pinsel in die Hand gibt, war ja Voraussetzung.

Damit ist aber erst die eine Hälfte des Farbenproblems gelöst — und die leichtere. Es sind, um in der Sprache des Malers zu reden, die Lokalfarben richtig festgestellt. Nun aber denke ich mir den bewußten Teppich in Falten geworfen und z. B. ein rotes Feld quer durch Licht und Schatten hindurchziehend. Wenn der angewendete Farbefilter sehr gut ist, so wird es zwar unsern farbenblinden Zeichnern trotzdem gelingen, das rote Feld in seiner ganzen Ausdehnung, auch im Schatten, aufzufinden. Aber es scheint ihm teils heller, teils weniger hell; um diesen Unterschied auszudrücken, kann er nur seinen gewöhnlichen und stets bereiten Schwarzstift zur Hand nehmen, um es da, wo es dunkler sein soll, zu überzeichnen. Und damit schleicht sich der Fehler ein, der das ganze Ergebnis verdirbt. Denn eine rote Farbe, die schwarz überzeichnet wird, sieht ganz anders aus als ein Rot, das eine geringere Menge Licht empfängt. Das Rot jenes Teppichfeldes erscheint im Schatten unter Umständen viel intensiver Rot als im Licht; die grau und schwarz überzeichnete Farbe auf dem Bilde aber wird durch die Überzeichnung trübe, mißfarben und schließlich farblos. Die primitivste malerische Erfahrung sagt, daß es nicht angeht, ein Bild in Lokalfarben anzulegen und dann die Schatten hineinzubringen, indem man einfach mit demselben Schwarz durch

alle Farben durch „abschattiert“. Die Photographie kann aber nicht anders als so verfahren.

Es ist eben ein grundsätzlicher optischer Unterschied zwischen der Abschattierung der Farben im Bilde, die in einer Veränderung der gebrauchten Pigmente besteht, und dem wirklichen Schatten, der eine Verminderung der der Farbe zukommenden Lichtmenge ist. Wenn dieser Satz eines Beweises bedürfte, so könnte die ganze Geschichte der Malerei dafür eintreten. Alle Wandlungen der koloristischen Auffassung, die sich im Lauf der Jahrhunderte vollzogen haben, drehen sich um den einen Mittelpunkt: den farbigen Zusammenhang (oder Gegensatz) von Licht und Schatten. Eine objektive Lösung, eine wirkliche Farbgleichung für ihr Verhältnis, hat es nie gegeben und kann es nach der Natur der Sache nicht geben. Aber, wie es im Wesen der Malerei liegt, hat sie immer wieder neue Gleichnisse, Zeichen, Symbole dafür aufgestellt. Die Farbharmonie eines Bildes liegt in einer durch gänzliche Umwertung geschaffenen Harmonie zwischen Licht und Schatten; die Harmonie der Lokalfarben ist im Vergleich damit fast eine Nebensache. (Selbstverständlich nehmen die bildlichen Darstellungen, die auf die Wiedergabe des Schattens ganz verzichten, eine besondere Stellung ein; doch die kommen für die Erläuterung des photographischen Farbenproblems nicht in Betracht.)

Um vollkommen genau zu sein, müßte nun noch dargelegt werden, in welcher Weise die früher erwähnten Unstimmigkeiten in der einfachen Lichtgleichung die Aufgabe der Farbgleichung komplizieren und selbst die Lösungen erschweren, die sie etwa zu erreichen vermöchte. Doch genügt das Gesagte wohl, um die greifbar vorliegende Tatsache zu erklären, daß auch die besten Farbenphotographien bei aller Treue der Lokalfarben etwas eigentümlich gleichzeitig Buntes und Unfarbiges an sich haben. Es mangelt ihnen der Ausdruck für die Abwandlung der Farbe vom Licht in den Schatten hinein. Die Farbe ist regelmäßig im Licht zu lebhaft, im Schatten zu trüb. Eine kraftvolle Wiedergabe der Lokalfarben täuscht ja einigermaßen über den Mangel hinweg und besonders bei Aufnahmen im Freien, wo fast alle Schatten durch eine anders gefärbte Lichtsorte aufgehellte sind, läßt sich der Fehler auf einen sehr kleinen Rest reduzieren. Doch ist er natürlich dadurch, daß man ihm aus dem Wege geht, noch nicht überwunden.

Im wesentlichen gilt das hier Gesagte nur von gedruckten Bildern. Die durch Lichtprojektion erhaltenen schlagen allen Gesetzen des eigentlichen Bildes ein Schnippchen; der Kinematograph z. B. überspringt mit einem kühnen Satz die Schranke der Unbeweglichkeit des Bildes, die Zusammensetzung farbiger Bilder aus Projektionen mit verschiedenen Lichtsorten wie des begrenzten Lichtumfangs. Infolgedessen läßt sich der Wiedergabe der natürlichen Farben bei Projektionsbildern ganz ungleich näher kommen. Aber gerade weil sie nur durch Überspringung einer natürlichen Schranke des Bildes erreicht sind, und ihre Ergebnisse in keiner Weise auf das Bild anwendbar. Sie müßten dazu erst noch einmal wieder umgedacht werden.

Es würde wohl keinem Maler einfallen, sich bei der Farbenphotographie, so wie sie bei allen Fortschritten heute ist, in koloristi-

sehen Fragen Rats zu holen. Das ist natürlich an und für sich gleichgültig. Der Nutzen, den der Maler aus der Photographie zu ziehen weiß, soll nicht einfach als Maßstab ihres Wertes angewandt werden. Immerhin aber ist es ein Zeugnis dafür, daß das Lichtbild, das auf so vielen Gebieten die Analyse der sichtbaren Erscheinungen unzweifelhaft gefördert, eine Art allgemein gültiger Maß- und Gewichtsordnung für das objektive Sehen geschaffen hat, uns hier einen ähnlichen Dienst schuldig bleibt.

Bisher wurde der photographische Apparat als ein Werkzeug geschildert, die Methoden der Bildkunst zur Darstellung des Raumes und des Lichts auf mechanisch-mathematischem Wege auszuüben und dadurch in ihrer strengen Bedingtheit zu erforschen und zu erproben. Es mag vielleicht den Anschein haben, als sei im Lauf dieser Untersuchung die Photographie sowohl als die Malerei allzu sehr im Charakter eines bloßen Rechenwesens aufgetreten. Zur Beruhigung empfindsamer Gemüter sei deshalb ausdrücklich gesagt, daß diese konstruktiven Hantierungen zwar die Voraussetzung der Bildkunst sind, aber nicht die Kunst selbst. Wenn das Lichtbild den Anspruch erhebt mehr als ein mechanischer Schattenriß, wenn es den Anspruch erhebt, ein Kunstwerk zu sein, so müssen im technischen Vorgang, durch den es entsteht, Mittel liegen, die es dem Photographen ermöglichen, das Werden des Bildes nach seinem Willen zu lenken. Um die künstlerischen Ausdrucksmittel des Photographen kennen zu lernen, wird es nötig sein, ihren Arbeitsgang Schritt für Schritt zu verfolgen unter dem Gesichtspunkt der Frage: wenn ein bestimmter einzelner Vorwurf gegeben ist, innerhalb welcher Grenzen kann das Bild frei gestaltet und nach der Auffassung des Photographen geprägt werden? Ich setze hierher die Reihenfolge der bekannten photographischen Operationen, die immer wiederkehren, wenn eine „Aufnahme“ gemacht werden soll:

Wahl der Ansicht und der Beleuchtungsverhältnisse,
des Abstandes und des Bildausschnitts,
des Objektivs, der Brennweite, der Blende, der Bildscharfe,
der Platte und der chromatischen Korrekturen,
der Belichtungsdauer,
der Art und Dauer der Entwicklung und Plattenbehandlung,
des Druckpapiers und des Druckverfahrens,
der willkürlichen Änderungen, wie Retusche und ähnliches.

Wenn ich aus dieser Reihe zusammenziehe, was sich gegenseitig bedingt, ergänzt oder ausschließt, so erhalte ich folgende Begriffe der photographischen Komposition und Bildgestaltung:

der Bildwinkel und die Tiefenwirkung samt der Begrenzung des Bildes durch die vier Seiten,
die Massenabwägung der hellen und dunkeln Töne und die größere oder kleinere Kraft ihres Gegensatzes,
die scharfe oder gemilderte Behandlung der Umrisse,
der Grad der Auflösung der Massen in Einzelheiten,
Farbe, Art und Kraft der gedruckten Töne.

Jeder einzelne Arbeitsvorgang aber ist in sich mechanisch, d. h. die Wahl einer bestimmten Behandlungsweise bei der Einstellung, Belich-

tung und Entwicklung erstreckt sich notwendig auf das ganze Bild gleichmäßig und läßt Abwandlungen im einzelnen nur schwer und in eng beschränktem Maße zu.

Die Grenzen, innerhalb deren der Lichtbildner mit seinem Vorwurf frei schalten kann, sind also ganz bestimmt und nicht sehr weit. Trotzdem bleibt ihm eine so unbestreitbare Bewegungsfreiheit, daß man, wo sie ausgenutzt ist, von einem rein mechanischen „Aufnehmen“ nicht reden kann. Es erfordert ein sehr bedeutendes Maß von praktischer Erfahrung nicht nur, sondern mehr noch von künstlerischer Einsicht, um alle Abwandlungsmöglichkeiten, die sich beim photographischen Vorgang bieten, so zu leiten, daß das Bild einen bestimmten, vom Künstler gewollten und geplanten Ausdruck erhält. Er schafft zwar, um ein Gleichnis von der Musik zu nehmen, seine Töne nicht mit der Hand, wie der Geiger tut, sondern benutzt ein gegebenes, mechanisch festgelegtes Tonmaterial wie der Klavierspieler. Aber wie dieser durch den Anschlag, so kann er durch die technische Behandlung in jedem Stadium eine reiche Stufenleiter von verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten gewinnen.

Die Photographie fordert zu ihrer vollendeten Ausübung ein sehr großes Maß von künstlerischer Einsicht — Einsicht in all das, worin der Bildner gebunden, vom unmittelbar Wirklichen einerseits, von den Gesetzen der bildlichen Erscheinung anderseits gefesselt ist, Einsicht, die ihn dem Ungünstigen aus dem Wege gehen, das Günstige auffuchen, einen glücklichen Umstand mit dem andern vereinen heißt, soweit irgend die Dinge selbst und die Kamera es erlauben. Aber was sie nicht fordert, ist die künstlerische Tatkraft; dazu ist ihr Maß an Freiheit und Verantwortung zu bescheiden.

Schrankenlose Willkür ist auch dem Künstler nicht gegeben. Wie Schwerkraft und Schwungkraft gemeinsam die Gestirne in ihren Bahnen halten, so Gebundenheit und Freiheit unser Handeln, menschliches und künstlerisches. Kein Künstler, mag er Engel oder Teufel, Götter oder Fragen phantasieren, kann sich je ganz von dem allgemein Gegebenen der menschlichen Gestalt und Bildung des Antlitzes entfernen, so wenig er je ganz beim Einzelnen und Wirklichen zu verharren vermöchte. Das Spiel der Kräfte, die ihn binden und die ihn treiben, bestimmt seine Bahn. Er handelt unter der Notwendigkeit und er handelt nach seinem Willen: daraus erwächst ihm die sittliche Verantwortlichkeit seines Tuns. Und eben daran mangelt es der Photographie. Wohl hat auch sie einen Spielraum der Wahl und der Qual. Aber in ihm regiert Neigung, Geschmack und Urteil. Sie kennt bei ihrem Schaffen keine entscheidenden Gewissensfragen: Wahrheit oder Lüge, Lust oder Leid, Gott oder Teufel, Fragen, in deren Not und Glück der Mensch selbst wachsen und sich bilden mußte.

Ferne sei es, dem Künstler (oder gar etwa dem Maler) hier einen Hymnus zu singen auf Kosten des Photographen. Es wäre sehr wenig angebracht; denn tatsächlich ist die Lehre, die die Photographie der Malerei täglich erteilt, eine Lehre der Bescheidenheit. Mögen ihre Ergebnisse erreicht sein, wie sie wollen, es sind Ergebnisse, die die der Malerei vielfach beschämen und verdunkeln. Wo sind die gemalten

Bildnisse, die die besten photographischen an Leben und Charakteristik überträfen, wo die Landschaften, die einen solchen Reichtum organischer Formen ausschütteten, wo die Stimmungsbilder, die das Licht so interessant und mannigfaltig behandelten? Man kann über das im einzelnen Fall vorliegende Maß geistiger Überlegenheit der Malerei über die Photographie gar nicht nüchtern genug denken, muß aber rückhaltlos zugeben, daß manches und gar nicht einmal schlechte Bild durch die Photographie überflüssig gemacht wird.

Aber natürlich kommt es darauf gar nicht an, dies Bild gegen jene Photographie oder umgekehrt auszuspielen und unter Lob und Tadel ihre Verdienste abzuwägen. Von der größten Wichtigkeit dagegen ist es, aus der Erkenntnis des wahren Verhältnisses von Photographie und Kunst abzuleiten, was das eigentliche Schaffensgebiet der Photographie ausmacht, wo sie unmittelbar fruchtbringend wirken kann, welche Stellung sie in unserm geistigen Gesamthaushalt einnimmt.

Unter dem Gesichtspunkt dieser Frage soll nun endlich an das herantreten werden, was bei allem bisher über die künstlerische Photographie Gesagten sicherlich vermißt wurde: das geistige Verhältnis des Lichtbildners zu seinem Stoff. Ich hatte ja vorhin kurzerhand angenommen, ein bestimmter Vorwurf für die „Aufnahme“ sei gegeben, und unter dieser Voraussetzung gefragt, wie er sich photographisch gestalten lasse. Aber ist nicht das Aufsuchen und Entdecken des Vorwurfs die eigentliche künstlerische Tätigkeit? Wenn einer in dem, was vielleicht Tausende täglich übersehen, plötzlich ein „Bild“ erblickt und es durch seine Photographie unter Anwendung all ihrer Kunstmittel nun auch den andern sichtbar und erkennbar macht, schafft er dann nicht seinen Stoff, genau so wie der Maler oder jeder andere Künstler?

Es gibt eine in den letzten Jahrzehnten gründlich abgehezte Definition für das Kunstwerk: ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament. Auf die Photographie in dem hier eben gedachten Sinne trifft dieser Satz geradezu wörtlich zu: das Stück Natur, nun daran kann es der Photographie ja niemals fehlen; es ist immer da und das Bild läßt sich Zug für Zug mit ihm vergleichen, aus ihm beglaubigen. Und zum Werkzeug eines Temperaments, das das Unscheinbare wertvoll, das Übersehene interessant machen, das klären oder verdüstern, nah- oder fernrücken, verschärfen und mildern, zerlegen oder vereinfachen, den Blick hierhin oder dorthin zwingen kann, wird die Kamera in der Hand des photographischen Künstlers ganz gewiß. Ich stehe nicht an, den Werken unserer besten Lichtbildner unverkennbare Züge des Persönlichen und Geistigen in der Auffassung zuzuschreiben.

Aber das Verhältnis der Kunst zu ihrem Stoff ist ein anderes, dem hier beschriebenen nur scheinbar ähnlich, in Wahrheit ihm ganz entgegengesetzt.

Untersuchen wir es, um nicht allzu sehr im allgemeinen zu bleiben, an einem bestimmten Einzelgebiet, das die scheinbare Ähnlichkeit und den wirklichen Unterschied besonders deutlich zeigt, an der Darstellung des Menschen.

Beim Bildnis scheint für die Malerei sowohl wie für die Photographie ganz gleichmäßig ein äußerlich gegebener Stoff die bildliche

Wiedergabe zu veranlassen und für sie als Maßstab zu dienen. — Historisch ist das Bildnis einer der letzten Gegenstände, an die die Malerei herantritt. Sie hat nicht etwa damit begonnen, diesen und jenen bestimmten, lebenden Menschen abzuformen und daraus dann das Allgemeingültige der menschlichen Gestalt und Gesichtsbildung abzuleiten, sondern sie hat zuerst Gleichnisse für das Allerallgemeinste der menschlichen Erscheinung herausgebildet, unbestimmte Zusammenfassungen ihrer Grundtatsachen, und Schritt für Schritt das Besondere, Mann und Weib, Kind und Greis, König und Bettler, daraus entwickelt. Mit anderen Worten heißt das: sie hat nach den nur geistig gegebenen Begriffen vom Menschen geschaffen, nicht nach dem äußerlich gegebenen Einzelwesen. Jeder andere Weg war nach der geistigen Verfassung des Menschen unmöglich und ist es heute noch: jedes Kind beginnt von neuem mit dem Begreifen, daß ein menschliches Gesicht zwei Augen, eine Nase und einen Mund hat, und stammelt diese primitive Erkenntnis in seinen ersten Zeichenversuchen; jeder Künstler geht immer wieder von neuem, bewußt oder unbewußt, von einem allgemeinen Grundbegriff des Menschenantlitzes aus und fügt die besonderen Züge ihm erst ein — auch beim Bilde. Das von ihm geschaffene Bildnis ist wahr, wenn es die Grundzüge des Menschlichen überzeugend enthält, es ist ähnlich, wenn es aus ihnen die besonderen Züge des Persönlichen und Individuellen entwickelt.

Die völlige Gegensätzlichkeit der Photographie ergibt sich danach von selbst. Sie geht schlechterdings und unbedingt nicht nur vom einzelnen Menschen, sondern sogar von seinem einzelnen gegenwärtigen Augenblick aus. Das also muß ihr immer gelingen herauszufinden und darzustellen, was diesen einzelnen Menschen von Millionen andern, noch mehr, was ihn in diesem Moment von allem, was er je gewesen ist, unterscheidet: ähnlich muß sie immer und ohne Einschränkung sein. Ganz aber fehlt ihr die Möglichkeit, die Ähnlichkeit zur Wahrheit zu erheben, d. h. dem individuellen und momentanen Bild die allgemeinen Züge, unter denen wir den Menschen begreifen, geistig aufzuprägen.

Man wird mir einwenden, jedes Menschenantlitz stelle ja von selbst neben seinen persönlichen auch die allgemeinmenschlichen Züge dar, da er eben einem Menschen angehöre. Doch ist es ein Unterschied, ob sie realiter darin enthalten, oder ob sie spiritualiter zur Sichtbarkeit entwickelt sind. Wenn es vielleicht schwer ist, diese Tatsache gerade an dem Beispiel des Porträts zu begreifen, so liegt das an dem höchst gesteigerten Interesse, das wir beim Bildnis dem Persönlichen der Erscheinung entgegenbringen. Sie wird aber schlagend deutlich, sobald wir unsere Blicke auf die Darstellung des nackten Menschen richten. Für die Malerei ist der unbekleidete menschliche Körper ein Symbol von höchster Allgemeinheit geworden, oder besser gesagt, geblieben: sie begreift in ihm den Menschen schlechthin, als natürliches Wesen im Reich der Natur, ohne die Besonderung des Geistigen und Persönlichen. Es ist kein Zufall, daß die Darstellung des Nackten in der Malerei von den Anfängen der Renaissance her an dem alten Thema: Adam und Eva erwachsen ist. Gerade, daß der nackte Körper aus dem Gesichtskreis unserer täglichen Erfahrung

einigermaßen entrückt ist, macht ihn uns umsomehr zum Sinnbild und Inbegriff. Weit weniger als der bekleidete ist er uns Ausdruck der individuellen geistigen Persönlichkeit. Darum hebt mit Recht die Kunst bei seiner Darstellung die individuellen Züge auf und macht aus seiner typischen Gestalt den Träger eines ideell geschauten Naturdaseins.

Und nun die Photographie: sie hat in dem ganzen ihr zugänglichen Stoffkreis wohl keinen eklanteren Mißerfolg erlebt als hier. Wohl gibt es vorzügliche und höchst wertvolle Aktphotographien: sie geben rein sachlich die Körperbildung eines bestimmten, möglichst gut gebauten Modells wieder. Aber in dieser Grenze müssen sie sich halten. Sobald durch den Menschenkörper etwas Allgemeines ausgedrückt werden soll, sei es auch nur z. B. beglückte Ruhe in einer friedlichen Landschaft, tritt augenblicklich ein entsetzlicher, nicht zu ertragender Mißklang ein. Denn wo wir den Menschen schlechthin, als Wesen, nicht als Einzelperson, erwarten und fordern, da liegt oder steht Herr X. oder Fräulein Y., die sich aus einem unbekanntem Grunde der Kleider entledigt haben. Der Mißklang kommt nicht nur von der Unfähigkeit des Kulturmenschen sich unbekleidet zu bewegen oder auch nur eine natürliche Stellung einzunehmen, auch nicht nur von der endemischen Mißbildung seines Körpers. In manchen, besonders italienischen, Aktphotographien sind diese beiden Schwierigkeiten weggeräumt und doch bleiben es eben — Aktphotographien. Die Dissonanz ist die zwischen der bildnistreuen und der allgemeinwahren Wiedergabe des Körpers; sie tritt ein, sobald wir den photographierten nackten Menschen in einer Situation sehen, die nicht der unbedingt realen Wirklichkeit entspricht. (Man kann z. B. sehr gut einen Sulu neben seiner Hütte oder einen Europäer in seinem Zimmer photographieren. Da diese Bilder nur etwas äußerlich Wirkliches, nichts Allgemeines bedeuten, vertragen sie auch die vollkommene äußere Wirklichkeit der Körperdarstellung.) Sie entspringt ganz allgemein der Unmöglichkeit, aus dem photographischen Bilde das nach Zeit, Ort und Person genau Bestimmte auszuschalten. Wir erhalten einen Steckbrief, mittels dessen man den betreffenden Übertreter weiser Polizeivorschriften gerichtlich überführen könnte — aber kein „Bild“.

Was hier von der Menschendarstellung ausgeführt wurde, läßt sich unter sinngemäßer Abwandlung auf alle andern Arten von Vorwürfen übertragen. Es ist z. B. der Unterschied zwischen reeller und ideeller Wahrheit höchst aufdringlich bei der Wiedergabe von Bewegungsvorgängen. Hier wird es auch meistens erkannt, aber mehr als seltsamer Einzelfall, nicht in seinem Zusammenhang. In Wahrheit aber erstreckt sich dieser Unterschied auf das gesamte Gebiet photographischer Darstellung. Ich wiederhole: es kommt mir nicht im geringsten darauf an, der Photographie etwas am Zeuge zu flicken, sie zugunsten der Malerei im Wert herabzusetzen, sondern es handelt sich darum, ihre eigentliche entscheidende Leistung, ihre unanfechtbaren Stärken herauszufinden. Sie müssen sich aus dem entwickelten Verhältnis der bildenden Kunst und der Photographie zu ihrem Stoff ergeben.

Wohl mag es scheinen, als entstünde z. B. ein Landschaftsbild

durch die Hand des Malers, indem ein sogenanntes Motiv aufgesucht und so lange hin- und hergerückt und zurechtgetönt wird, bis es sein angenehmstes Aussehen gewonnen hat, oder, schlimmer noch, als seien beim Bildnis die Ungeschicklichkeiten der Hand der einzige Grund, weshalb eine vollendete Wirklichkeit nicht erreicht wird. Und in der That entstehen tausende von Bildern so; es ist nicht meines Amtes, sie schlecht zu schelten. Aber wenn sie so entstehen, so entspringen sie nicht der wahren, geistigen Natur der bildenden Kunst. Sie kennt keinen äußerlich gegebenen Stoff. In die Landschaft legt sie das Bild eines Seelenzustandes, der uns im Menschen sucht, in das Bild des Menschen das Zeichen geistiger Gewalten. Nur scheinbar ist ihre Willkür, weil ihr Maßstab ein innerer ist. Sie schafft und entwickelt einen geistigen Begriff der sinnlichen Welt nach Gesetzen, die so wenig der Erfahrung entnommen sind wie ein mathematischer Lehrsatz und die doch schließlich so vollkommen wie dieser die Erfahrung ausdrücken.

Anderes die Photographie. Sie liefert, um bei der Mathematik zu bleiben, nicht eine algebraische Formel von allgemeiner Gültigkeit, sondern ein Meßresultat mit höchst exakten Zahlenwerten für den Einzelfall. Sie faßt nicht zusammen, was zeitlich und örtlich getrennt, durch ein geistiges Band vereinigt ist, sondern sie löst aus dem ständig an uns vorüberflutenden, ewig wechselnden Strome der Erscheinungen den einzelnen genau bestimmten Augenblick mit größter Schärfe heraus. Stets ist ihr Stoff von außen gegeben. Darum liegt der Maßstab ihres Gestaltens außen, in der Sache, ganz und gar. Er heißt: äußere Wahrheit.

Als jene vorhin genannte Begriffsbestimmung „ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament“ auf die Kunst angewendet wurde, war es vollkommen folgerichtig, daß man aus ihm die Forderung strengster äußerer Wahrheit ableitete. Sobald der Stoff der Kunst als etwas von außen Gegebenes angesehen wird, ist äußere Wahrheit unerläßliche Lebensbedingung, einzige Daseinsberechtigung. Der zweite Teil des Satzes: „gesehen durch ein Temperament“ sollte und soll keineswegs bedeuten: „willkürlichem Schalten überlassen“, sondern er soll nur der unabänderlichen Subjektivität jeder menschlichen Wahrnehmung und Äußerung gerecht werden. Er soll sie zu einer festen Formel bannen, mit der man operieren kann, um desto genauer die äußere Wahrheit zu ermitteln. (Die „persönliche Gleichung“ nennen die Astronomen eine rechnerische Größe dieser Art). Er soll vor allem ausschließen, daß die an dem „Stück Natur“ gemachten Beobachtungen irgendwelchen Kunstregeln oder fremden Vorbildern unterworfen würden — abermals vollkommen folgerichtig; denn ist die Wahrheit von außen gegeben, so wird sie am sichersten gefunden, wenn jeder mit peinlicher subjektiver Treue seinen persönlichen Eindrücken folgt.

Von der Kunst ward's gefordert, von der Photographie ward's getan. Ein Werkzeug des Temperamentes nannte ich die Kamera vorhin und füge dem jetzt hinzu: im Dienste strengster Sachlichkeit, eindringlichster Objektivität, vollkommenster äußerer Wahrheit, so wie der einzelne durch sein möglichst unbeeinflußt subjektives Temperament sie zu erkennen glaubt. Dazu gebrauchte sie die künstlerischen

Mittel, die in ihre Gewalt gegeben sind: sie braucht sie dringend nötig. Denn an sich gibt die Kamera eine mechanische Wahrheit mit ganz offenkundigen Verfehrtheiten, die ich nicht aufzuzählen brauche, so bekannt sind sie: übertriebene Schärfe, Übersteigerung der Töne, falsche Auffassung der Farben, unglaubliche Tiefenwirkungen usw. Es bedarf des ganzen Scharfsinns, der vollen Urteilskraft und gesammelten Geschicklichkeit eines durchaus künstlerischen Temperaments, um den mechanischen Abklatsch zur subjektiven Wahrheit zu zwingen — zur subjektiven Wahrheit, die, so paradox das auch klingen mag, vollkommen dasselbe ist wie die äußere Wahrheit.

Unbedingteste Gewissenhaftigkeit der äußeren Wahrheit ist die „sittliche Forderung“, ohne die das Lichtbild nicht leben kann und darf. Der Photograph tritt an den äußerlich gegebenen Stoff nicht heran wie der Künstler, der im Geheimen die dem Menschen gegebenen Begriffe der Dinge (Anschauungsbegriffe natürlich) vor sich hat und deshalb mit einer scheinbar unverständlichen Freiheit schaltet und waltet, gerade um ganz wahr sein zu können — sondern bedingungslose Hingabe an die einzelne gegenwärtige äußerliche Tatsache, so wie er sie zu erkennen vermag, wenn er möglichst jede überlieferte, konventionelle Auffassung von sich abstreift, ist für ihn das entscheidende Gebot. Jede bewußte Abweichung ist Willkür ohne innere Notwendigkeit.

Ich wiederhole, um nicht mißverstanden zu werden: selbstverständlich ist es nötig, in photographischen Bildnissen oder Landschaften, oder was es sonst sei, die Töne zu sammeln, abzustufen, aufzulösen, zu mildern, zu verschärfen, und wenn das nicht mit dem feinsten künstlerischen Takt und Urteil geschieht, so wird auch die äußere Wahrheit des Bildes keineswegs erreicht. Nach dieser Richtung sind große und wichtige Fortschritte gemacht worden und ebensoviel bleibt noch zu tun: immer noch gibt es genug Neues zu binden, um die einfache sachliche Treue des photographischen Bildes zu vervollkommen. Gefährlich aber ist für den Photographen der Boden der absoluten Bildmäßigkeit; er ist und bleibt da nur der Nachahmer des Künstlers. Es ist manchmal für den ersten Augenblick verblüffend, bis zu welchem Grade gewisse der Malerei entlehnte Bildwirkungen täuschend hervorgebracht werden können; sobald aber auch nur ein Zweifel an der nachweisbaren sachlichen Wahrheit sich einstellt, fühlt man sich sehr bald davon verstimmt, gelangweilt oder abgestoßen.

Die Photographie hat in der Erweiterung, Prüfung und objektiven Feststellung unseres körperlichen Sehens so Unvergleichliches geleistet, daß es keinen Vorwurf für sie bedeutet, wenn sie nicht auch innere (allgemeingültige) Anschauungsbilder zu schaffen vermag. Mit dem Teleskop, Spektroskop und Mikroskop bewaffnet ringt sie in Fernen des unendlich Großen und unendlich Kleinen, die unserm Auge nicht mehr zugänglich sind. Sie sammelt Lichtwirkungen, die zu schwach sind, um gesehen zu werden, sie faßt solche, die zu kurz sind, um getrennt zu werden. Sie sieht Strahlenarten, für die wir blind sind. Sie stellt aus einer Anzahl einzelner Bilder den Ablauf eines bewegten Vorgangs wieder zusammen. Sie schafft Schattenrisse herbei aus Gegenständen der Erde, die zum erstenmal der Fuß eines Europäers betritt.

Sie schüttet Naturformen vor uns aus in einer Fülle, vor der die zeichnende Hand erlahmen müßte. Sie häuft einen Schatz zuverlässiger Bildnisse, die den treuen Schatten der leiblichen Gegenwart eines Menschen bewahren. Sie konstruiert in wenigen Augenblicken Raumbilder, aus denen die genauesten Maßberechnungen sich ableiten lassen. Sie leistet als Spiegel unserer Kulturwerke Unschätzbare, uns für deren Unzulänglichkeit und Verfehrtheit die Augen zu öffnen. Sie hat für unser bildliches Sehen überhaupt die Methoden der Darstellung des Raumes auf der Fläche und des Lichtes durch den Ton rein mathematisch formuliert und dadurch geklärt und gefestigt. Sie setzt endlich dem auf geistiger Entwicklung und darum auf Überlieferung beruhenden Weltbild der Kunst ein ganz ungeistiges und darum auch von der Konvention unabhängiges Bild gegenüber, das auf seiner zersetzenden Kraft da heilsam eingreifen kann, wo die Überlieferung zu erstarren beginnt. Im ganzen eine gewaltige Leistung, die noch ständig vermehrt und ausgebildet werden kann!

Das alles verdankt sie der Eigenschaft zuverlässiger, äußerer Wahrheit. Je weniger man von ihr fordert, was nicht ihre, sondern Sache der bildenden Kunst ist, desto klarer tritt ihre Bedeutung für unsere geistige Besitzergreifung von der Welt hervor. Sie ist ein „Sehenkönnen“, in ein von unserm Auge unabhängiges Werkzeug verlegt. Sie ermöglicht es uns, gewissermaßen unser eigenes leibliches Sehen einem Zweiten und Dritten zu leihen. Sie schafft nicht wie die bildende Kunst eine Gedankensprache, durch deren Symbole das geistige Bild der sinnlichen Welt, das wir in uns tragen, gedeutet wird. Aber sie kann zu einem der Kulturmenschen gemeinsamen Organ des physischen Sehens werden, durch das der Gesichtskreis des einzelnen ungemessen erweitert und mit dem seiner Mitwelt verbunden wird.

Ludwig Bartning.

Was wollen wir! Eine gesunde bodenwüchsigste Kultur, deren Erscheinung wahr, klar und erfreulich ausdrücke, was ist, und eben durch ihre flitter- und schminkeloze Wahrhaftigkeit beständig nachprüfen lasse, ob das, was ist, auch gut ist. Denn so verstehen wir „ästhetische Kultur“.

Der Dürerbund ist ein Erzeugnis und eine Vereinigung wirkender Kräfte im Kulturleben der Gegenwart. Das Endziel aller Kultur, den Einzelmenschen innerhalb und mit Hilfe des Gemeinschaftslebens harmonisch zu entwickeln, gab ihm das Leben. An vielen Orten und aus vielen Wünschen erwuchs das Gefühl für seine Notwendigkeit, und nun haben die zurückliegenden wenigen Arbeitsjahre Erfahrungen genug eingebracht, wie groß diese Notwendigkeit ist. An unzähligen Punkten und auf unzähligen Wegen setzt die Entwicklung des ästhetischen Inhalts in unserem Volksleben ein, und all dieses Verlangen gibt dem Dürerbunde die Aufgaben. Von tatbereiten Einzelnen aus in breitere Kreise und so in die Gesamtheit hineinwirken, ein Mehreres der besten Güter im Kleinen und im Großen, ordnen, fördern, befriedigen, das Gute, das die Eigenhilfe des Einzelnen fand, an Viele weitergeben, das alles ist der Sinn der Arbeit des Dürerbundes.

Die Worte, die der Dürerbund wenige Monate nach seiner Gründung wagen konnte, haben heute, nach etlichen Jahren der Arbeit, nicht nur immer noch, sondern mehr noch als damals ihre Geltung. Wer sich über den Dürerbund näher unterrichten will, verlange die Werbeschrift vom Arbeitsausschuß in Dresden-Blasewitz.

Der Preis dieser Flugschrift beträgt für das einzelne Heft 10 Pfg., bei Massenbezug für 25 Hefte 2 Mark, für 50 Hefte 3.50 Mark, für 100 Hefte 6 Mark. Die Bestellungen sind zu richten an Georg D. W. Callwey, Verlag, Finkenstr. 2, München.

Erstmalig ausgegeben im April 1909

Im Buchhandel durch Georg D. W. Callwey, München. — Druck von Rastner & Callwey, München

SLUB Dresden



2 0432559

D
P
z

A
2