

EHLER W. GRASHOFF

KAMERA UND KUNST



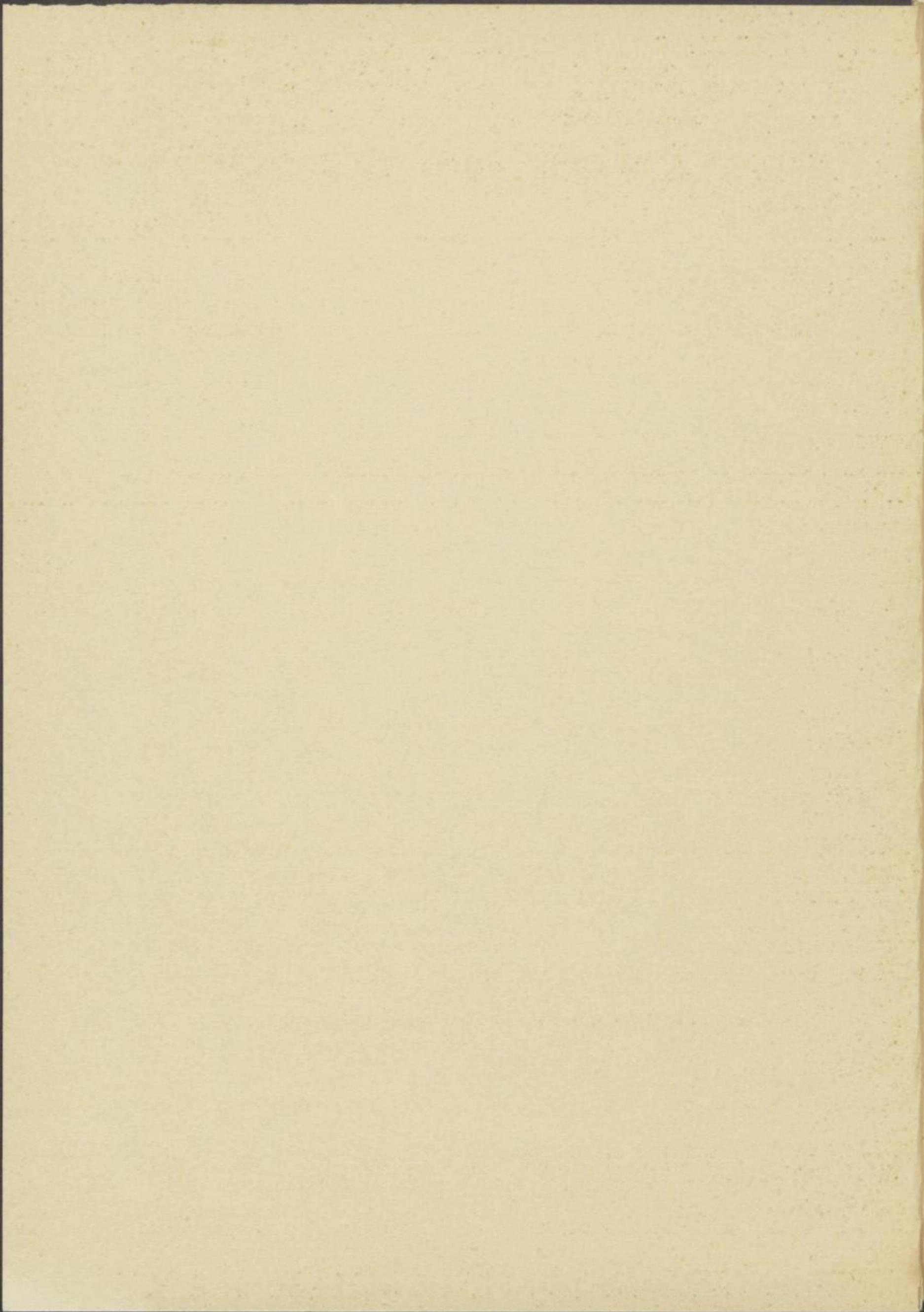
FORMGESTALTUNG
IN
PHOTOGRAPHIE UND MALEREI

VITTORIO KLOSTERMANN VERLAG FRANKFURT A. M.

500.112

Streny.

EHLER W. GRASHOFF: KAMERA UND KUNST



KAMERA UND KUNST

FORMGESTALTUNG

IN PHOTOGRAPHIE UND MALEREI

VON EHLER W. GRASHOFF

VITTORIO KLOSTERMANN VERLAG
FRANKFURT AM MAIN

Zella Moor KVO DMA



DRUCK VON AUGUST OSTERRIETH IN FRANKFURT A. M.
Alle Rechte insbesondere das der Übersetzung vorbehalten
Printed in Germany

2020 8 015844

PHOTOGRAPHIE ist Projektion irgend eines Stückes Natur (im weitesten Sinne) auf eine zweidimensionale Fläche. Sie geht also wie die Malerei vom gleichen Ausgangspunkt aus, ja, sie ist letzten Endes nichts weiteres, als Verbildlichung mit anderen Mitteln als die Malerei: mit einem besonderen Mittel, dem Objektiv oder der Kamera.

Für eine Photoästhetik also, die sich mit den künstlerischen Problemen dieses Zweigs der Bilddarstellung beschäftigt, können gar keine anderen Gesetze gelten, als die einer Malerästhetik. Das besondere Mittel der Kamera bedingt nur eine Anzahl Einschränkungen gegenüber der Darstellung durch Pinsel und Stift insofern, als sie den Künstler einiger Möglichkeiten beraubt — ihn begrenzt, indem sie den künstlerischen Schaffensprozeß verlegt. Bei malerischer Darstellung wird die Form des Objekts im Gehirn fixiert und auf die Leinwand übertragen. Bei der Darstellung durch die Kamera ist dieser Prozeß im Geiste des Künstlers unmöglich, da er absolut an die Wiedergabe vorkommender Formen gebunden ist. Es hat also der Darstellungsprozeß der Aufnahme sozusagen vorauszu-gehen, indem er die zu bildenden Formen bereits in der Natur fixiert. Mit der Hineinnahme eines größeren mechanischen Prinzips, wie es die Kamera als künstlerisches Darstellungsmittel ist, in den künstlerischen Schaffensprozeß wird zweifellos der künstlerische Wille beschränkt. Und in der Größe dieses mechanischen Anteils am künstlerischen Prozeß liegt der Wert (oder der Unwert) der Kamera als Instrument des künstlerischen Willens. Im Verhältnis zum Menschen selbst ist dieser Bruchteil um so größer, je geringer die künstlerische Begabung ist, — oder um so kleiner, je mehr ein Meister die Kamera handhabt. Es ist also dem Kamerakünstler eben wegen der Größe des Anteils dieses starren Elements in seinem Schaffen nicht gegeben, bis zur vollen Auswertung seiner künstlerischen Vision zu kommen. Die erzielte Verbildlichung durch die Kamera in der Hand eines großen Künstlers etwa wird an Wert die malerische Leistung mittels des Pinsels oder der Feder aus der Hand einer mittleren künstlerischen Begabung immer noch überragen.

Die Einfarbigkeit der Photographie ist in allen diesen Wertungen nur ein sekundärer Punkt, denn schließlich ist die Farbenskala der „einfarbigen“ Photographie groß genug, und zwischen Radierung und Ölgemälde ist der Wertunterschied auch nur ein quantitativer. Zudem *haben* wir Farbenphotographie und eines Tages werden wir ebenso farbig photographieren wie heute schwarz-weiß.

Die Grundgesetze sind jedenfalls für die Ästhetik der Photographie die gleichen wie für eine solche der Malerei, — bis zu dem Punkte, wo die eine über die andere hinauswächst, da ihr Mittel zur Verfügung stehen, die die andere nicht mehr besitzt. Das ist der Punkt, wo die Kunst sozusagen grenzenlos wird, ins Irrationale sich wandelt.

Maßgeblich für eine Photoästhetik muß natürlich die Anschauung unseres Jahrhunderts sein, also die Malerästhetik unserer Zeitgenossen und derer der letzten Generation, die unsere Künstler fortsetzen. Zwar gibt es in der Geschichte der Malerei Epochen, die der Photographie wesentlich näher stehen, als die heutige. Canaletto z. B. legte seinen Arbeiten häufig die exakte Zeichnung der Camera obscura zu Grunde (siehe Abb. 1) und für manche Porträtisten des 16. und 17. Jahrhunderts wäre die Photographie möglicherweise schlechthin das Ideal gewesen. Wir werden im Verlauf an diesen Zeiten nicht vorüber gehen. — Ihre Ästhetik bzw. ihr Kunstwollen kann die Photographie in manchem Sinne als Tradition für sich beanspruchen und ihr Material sicherlich als beste Schulung des Auges zum Studium benutzen.

Die Kunst hat als geistige Disziplin ebenso sehr ihre Notwendigkeit im Leben wie jedes andere Ding auch. Und diese Notwendigkeit auf das Zweckmäßige bezogen ist ebenso sehr ideeller wie materieller Art. „Die Malerei ist dazu da, die Wände zu schmücken“ sagt Renoir. „Sie soll so reich wie möglich sein. Das Bild soll liebenswürdig, freudig und hübsch sein, da es ja schon so viel unerfreuliches im Leben gibt, als daß man noch mehr fabrizieren sollte“. Auch Henri Matisse: „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe, ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Sujets, die für jeden geistig arbeitenden, für den Geschäftsmann ebenso sehr wie für den Künstler ein Linderungsmittel ist, ein geistiges Beruhigungsmittel, etwa wie ein guter Lehnstuhl, der ihm von seiner physischen Ermattung Erholung gewährt“. Darnach wäre die Kunst nichts weiteres als ein geistiges Genußmittel, —

und auf das Zweckmäßige bezogen also materieller Art. Das ist die eine Seite. Die andere, ideelle: „Der Künstler bereichert die Seele der Menschheit“. „Nur durch die Kunst bekommt der Mensch Kenntnis von seiner Identität mit der Natur. Das Verstehen der Einzelheiten in einem gewaltigen Ganzen wird uns durch den Ausdruck der Kunst verständlich gemacht“. Die Aufgabe der Kunst liegt also in ihrem Sinn als zusammengefaßter wesentlicher Ausdruck eines Gefühls. Aber im Grunde ist die Zweckfrage der Kunst auf das Ideelle bezogen müßig. Schließlich ist die Streitfrage *l'art pour l'art* nicht mehr aktuell und wenn Franz Marc sagt: „Grade reine Kunst denkt so wenig an die „anderen“, hat so wenig den „Zweck“, die Menschen zu einigen, wie Tolstoi sagt, verfolgt überhaupt keine Zwecke, sondern ist sinnbildlicher Schöpfungsakt, stolz und ganz „für sich“, so kann eine zweck- und absichtslos in diesem Sinne geschaffene Kunst, die ja voller ideeller Werte steckt, auch diese ausstrahlen. Und sei es schließlich nur zu einem Zweck, nur in einer Hinsicht, in jener, die Otto Ludwig schon 1839 äußerte (und die nach nicht einmal sehr skeptischer Ansicht auch heute noch Gültigkeit hat): „Unsere ganze Erziehung durch Schule Kunst und Gesellschaft arbeitet nur darauf hinaus, zu zerstückeln. Von Glück kann der sagen, dessen Sein sich wieder aufbaut aus den Trümmern, in die man es schlug. Sollte nicht der Zweck der Kunst etwa nur der sein, den zerstückelten Menschen wieder zu bilden?“

Beginnen wir mit der Definition Zolas, die Sisley, Renoir, Manet annahmen und die die Kunstauffassung der Impressionisten kennzeichnet: „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“. Ergibt das die Folgerung, daß es jedem Künstler im Vertrauen auf sein Temperament einfach erlaubt sei, die Natur sozusagen einfach abzuschreiben? Wohl kaum, denn das würde — *cum grano salis* — der Photograph auch können. Ergänzen wir aber die Definition der Impressionisten durch die Erklärung August Mackes im ersten deutschen Manifest der neuen Kunst, dem Blauen Reiter: „Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist die Äußerung seines inneren Lebens. Jede echte Kunstform entsteht aus dem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen“. Und ergänzen wir sie weiter durch Rodin: „Kunst ist Vergeistigung. Sie bedeutet die höchste Freude des Geistes, der die Natur durchdringt“. Und Cézanne: „*L'art est une harmonie parallèle à la nature Les deux textes parallèles, la*

nature vue, la nature sentie qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie d'art." Das Problem ist ein psychologisches: Die Natur in allen ihren Formen auf der einen Seite, das Vermögen (zur Darstellung) des Künstlers auf der anderen. Und je stärker dies Vermögen ist die Natur zu erfassen, um so stärker ist auch das Vermögen zur Darstellung, um so stärker ist auch die Wirkung des Kunstwerkes, dem folglich wie auch dem Wesen der Kunst, gewisse seelische Fähigkeiten zugrunde liegen, da Kunst nicht einfach Können im handwerklichen Sinne ist. So ist schließlich das Bild Projektion durch das Auge des Malers (was es zu allen Zeiten war), und wenn Extreme es für Täuschung und Trug halten (oder zu einer Zeit hielten), die Gestaltung einer Erscheinung nur wieder durch Erscheinung zu ersetzen, so übersehen diese bei ihrem Schaffen, daß Reproduktion eines den Maler reizenden Gegenstandes (mit dem, was Temperament genannt wurde) letzten Endes nichts anderes ist, als auch eine Formung dieses Gegenstandes zu einer ausdrucksstarken Verbildlichung, wie sie von diesen Künstlern verlangt wird. Denn schließlich kann „Naturnähe“ oder „Naturferne“ oder „Erkennbarkeit“ oder „Abstraktheit“ kein Gradmesser für die Qualität sein. Aber das ist nicht einmal so sehr ein Streit um „ismen“ als die epochale Auffassung des Begriffes „Wahrheit“ in der Kunst, diese generelle Forderung, die zu allen Zeiten und von allen Künstlern gestellt wurde. Verstanden z. B. naturalistische Künstler unter Wahrheit eine gewisse Übereinstimmung von Natur und Bild, so fassen etwa Rodin oder Hodler die Wahrheit als innere auf, als Charakter. Und der Versuch der Kubisten, diese Wahrheit absolut zu greifen, also jede Deutung und jede optische Illusion unwahr zu nennen, ist — wir wollen nicht dessen Möglichkeit bezweifeln — nichts anderes als jene innere Wahrheit der Bildformen, die im Grunde auch wiederum nicht an irgendeinen Stil in der Kunst gebunden ist. Auch eine naturalistische Kunst gibt schließlich doch mit ihren Mitteln gleichfalls jene „innere Wahrheit“, wollte sie nicht ihren Charakter als Kunst aufgeben.

Malerei ist also keine Nachahmung der Objekte, ebenso wenig wie künstlerische Wiedergabe durch die Kamera „Nachahmung“ des Objektes ist. Zwar dient ihr die Wirklichkeit (Realität) der äußeren Welt als Ausgangspunkt, aber sie überträgt diese zeitlich und durch Licht bedingte Wirklichkeit zu einer geistigen konkreten Kundgebung. Wahrheit wird (heute!)

erstrebt durch Abkehr von aller äußeren Erscheinungswelt, durch bewußte Hingabe an das bloße Sein der Dinge. Und in diesem Geschehen der Dinge soll der Künstler nichts anderes sein, als ein demütiger Arbeiter. „Es ist der Versuch, wie Franz Marc sagt, „statt unsere vom Weltbild erregte Seele, die Seele selbst zum Reden zu bringen.“ Die Kunst ist Erkenntnisproblem geworden, und in der Erschließung neuer Erkenntnisse liegt auch ihr wesentlichster Wert.

Will man nicht mehr die vom Weltbild erregte Seele, sondern die Welt selbst zum Reden bringen, so ist die künstlerische Methode der Darstellung durch Abkehr von aller äußeren Erscheinungswelt durchaus folgerichtig. Aber hier kommen wir zu der Frage, die für die Verbildlichung durch die Kamera prinzipiell ist: kann man die Welt nicht auch selbst zum Reden bringen, indem man sie, statt sie abstrakt zu bilden, ebenso in demütiger Arbeit in realer Darstellung bringt, auf daß sie selbst spreche? Als Grundlage des künstlerischen Schaffens sahen wir das lebendige Wechselverhältnis des Menschen zu seiner Umgebung, zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen. Und wenn wir eingedenk dessen, unter Verzicht einer Analyse der verschiedenen Strömungen und Richtungen unserer Zeit das Gemeinsame festzulegen, die Grundlage des heutigen Stiles zu formulieren versuchen, so kommen wir zu dem Schluß, daß der formale Wille, der Wille zur Form, die Haupttriebkraft der heutigen Kunst ist. Der Gegenstand selbst als Material der Gestaltung bedeutet wenig und die Darstellung selbst ist das Hauptelement des Künstlerischen geworden. Und zwar dies nicht mehr im impressionistischen Sinne der Gleichgültigkeit des Dargestellten, sondern im Sinne einer formalen Neugestaltung der Vision auf der Leinwand. Nicht die genaue Form eines Baumes sucht van Gogh, sondern er will absolut, daß man sehe, ob die Form rund oder viereckig ist. Kurz gesagt: das Streben nach Ausdruck. Dieser liegt aber durchaus nicht in dem pathetischen Ausdruck eines Gesichts oder in einer gewaltsamen Bewegung. Er befindet sich in der Anordnung des Bildes: in der Art, wie man feste Körper unterbringt, ein leeres Feld um sie her frei läßt, er liegt in den Verhältnissen, mit einem Wort in der Komposition, das heißt in der Kunst, verschiedene Elemente, die dem Maler zum Ausdruck des Gefühls dienen, in dekorativer Art anzuordnen. Oder: Wesentliche Dinge im Bilde, die unbedingt zu erstreben sind, sind für Cézanne eine gute Optik und eine strenge Logik: man erreicht sie durch die Durch-

dringung des Motivs sowie durch beharrliche Arbeit im Kontakt mit der Natur. Optik, das ist die Naturwahrheit, Logik die Harmonie der Bildelemente, die den Ausdruck des Werkes ausmachen.

Und am Ende dieses Problems des Ausdrucks steht die große Einfachheit der Form, der Form, die das Gemeinsame vor dem Verschiedenen betont. In dieser Richtung bewegt sich z. B. ein Hauptproblem Hodlers, sein Prinzip des Parallelismus: „Sooft ich in der Natur den Reiz der Dinge am stärksten verspüre, ist es immer ein Eindruck von Einheit“. Hodler nennt Parallelismus jede Art von Wiederholung in der Natur. Die Wiederholung bewirkt eine Steigerung der Intensität, schon die „Wiederholung einer Form oder einer Farbe löst angenehme Empfindung an sich aus“. Dieses Hodlersche Prinzip des Parallelismus, das auch Franz Marc stark beschäftigte, beruht auf den Gesetzen der Harmonie. Alles in allem: erstrebt wird ein gesetzmäßiger Aufbau des Bildes, dessen Struktur gewissen Konstanten unterliegt: sie ist von derselben Art wie alle natürlichen organischen Bildungen und kann daher nur in Ordnung und methodisch geschaffen werden. Wir wissen, daß sich aus diesem Grundgesetz des bildmäßigen Aufbaues die abstrakte Malerei, die von jedem Gegenständlichen absehend, nur Form, nur Konstruktion, nur Komposition brachte, entwickelte, ja logisch entwickeln mußte. Abstrakte Darstellung ist ein Thema, das auch durchaus mit der Kamera möglich ist, oder doch zum mindesten doch abstrahierte Darstellung, wenn Natur- oder Werkformen durch Herausziehen aus ihrem „natürlichen“ Zusammenhang verbildlicht werden, z. B. irgendwelche Maschinenteile, deren Funktionen oder Zugehörigkeit zur Maschine nicht mehr erkennbar sind, allein durch Form und Farbe eine (in diesem Falle abstrakte) bildmäßige Wirkung erzielen (Abb. 8).

Der Gegenpol dieser künstlerischen Bestrebungen und Probleme, der gleichzeitig etwa auftrat, bescheidener auch, aber nachhaltig wirkend: Die Realistik, die ganz einfach und schlicht den Gegenstand festzustellen versucht. Kandinski schreibt darüber: „Die erst keimende große Realistik ist ein Streben, aus dem Bilde das äußerlich künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache („unkünstlerische“) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern. Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülle des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Das zum Minimum gebrachte

„Künstlerische“ muß hier als das am stärksten wirkende abstrakte genannt werden“. Als Ausgangspunkt der neueren Zeit etwa Henri Rousseau. Und wo liegen die Grenzen des malerischen Darstellungsgebietes? Das unendliche Tatsachenmaterial der Natur bleibt natürlich stets das gleiche. Eine neue Stilphase bringt nur eine andere Ausnutzung dieses Materials mit sich, und dementsprechend eine Erweiterung des bisher benutzten Materials oder eine Begrenzung desselben, oder gleichzeitig eine Erweiterung nach der einen und eine Begrenzung nach der anderen Seite. Wir sehen heute das Historische z. B. ziemlich ausgeschaltet, auch das Literarische und das Genre verschwindet. Andererseits erweitert sich der Kreis durch die Einführung abstrakter Elemente. Wobei zu bemerken ist, daß es wirklich abstrakte Formen im Kandinskischen Sinne wahrscheinlich gar nicht gibt, denn die Möglichkeit des Vorkommens irgend eines oder aller Formelemente, die anscheinend aus der Erfindungswelt des Malers geboren werden, besteht bei dem unendlichen Formenmaterial der Natur durchaus.

Grundsätzlich steht der Künstler heute so, daß er eine Beschränkung seines Stoffgebietes kaum kennt, nur sind einzelne Dinge dem Ausdrucks willen — und diesen erkannten wir als das wesentlichste Moment der neuen Kunst — des Künstlers dienlicher, andere hinderlicher, und die Grenze rückt um so weiter, je mehr der Maler dem Gegenstand der Darstellung nur die Rolle eines „beiklingenden Elementes“ in der Formenharmonie zubilligt. Jedenfalls sind die bevorzugten Stoffgebiete die drei großen Gruppen: Landschaft, Porträt und Stilleben, oder: Landschaft, Mensch und nature morte.

Für die Darstellung durch die Kamera scheiden nun alle Dinge aus, die an die Verarbeitung durch das Gehirn des Künstlers gebunden sind. Läßt sich das Bildthema nicht vorhanden in der Natur finden oder glaubhaft, d. h. mit „innerer Wahrheit“ konstruieren (wie ein Stilleben z. B.), so scheidet es für die photographische Verbildlichung aus. Theoretisch liegen die Grenzen natürlich anders und nicht so eng, denn der Künstler kann, wie beim Stilleben, auch in einer großen Anzahl von anderen Fällen den Schaffensprozeß vorverlegen, d. h. die Konstruktion des Bildes nach den Ideen seines Innern schon durch Dekoration und Modelle vollkommen vorher festlegen, um sie hernach zu photographieren. Ein Bild wie manche historische Darstellung ließe sich mit Akteuren „stellen“, aber eine Photo-

graphie dieser Szene wird niemals jene „Innere Wahrheit“ geben können. Es würde nichts anderes als eben eine gestellte Szene bleiben. Aber die Verwendung von Menschen als Staffage in der Landschaft z. B. — also die Verbindung von Natur und Mensch — ist für die Photographie ebenso möglich, wie die Verbildlichung des Menschen im Porträt etwa allein. Künstlerische Aktphotographie andererseits scheint unmöglich. Man kann den menschlichen Körper höchstens (und günstigstenfalls) bildmäßig nur in (unbeobachteter) Bewegung fixieren. Es ist da irgendwo eine unsichtbare Grenze für die Lichtbildnerie, die sich nicht festlegen läßt, ja kaum andeutungsweise. Man trifft sie bisweilen, und immer dort, wo man auf künstlerische Wahrheit im Bild nicht achtet. Sicher ist, daß die theoretische Grenze viel weiter liegt, als die praktische. Entscheiden kann in jedem Fall eben nur das künstlerische Vermögen des Bildners.

Auch gewisse optische Bedingungen der Natur wie Veränderungen durch Luftperspektive, Beleuchtungswechsel, die uns ferne Dinge oft in verschiedenem Maßstab erscheinen und jedenfalls für die Malerei sich künstlerisch weitgehend auswerten lassen, legen der Darstellung durch die Kamera Schwierigkeiten auf, da sie sich photographisch nicht erfüllen lassen. Die Kamera sieht hier sozusagen nicht richtig, da sie zwangsläufig arbeitet. Verhältnis von Horizontale und Vertikale, bestimmter Größe und bestimmter Entfernung sind dem „untrüglichen“ Auge der Kamera absolut festgelegt.

Die Ausdrucksmittel des Malers sind Form und Farbe. Aus ihren Elementen schafft er Bilder. Ihm stehen zu diesen zur Verfügung die gesamte Reihe der Naturformen mit den ihr analogen Farben und die Unendlichkeit der rein abstrakten Formen seiner eignen Erfindung und Farbgebung sowie die zwischen beiden liegende Möglichkeit der Verwendung mehr oder weniger abstrahierender Naturformen. Die Form im engeren Sinne ist (nach Kandinski) nichts weiter als die Abgrenzung einer Fläche von einer anderen. Die Form bedeutet die Grenze des Dinges, das Ding selbst und zugleich das Aufhören des Dinges, der Bezirk, in dem das Sein und das Nichtmehrsein des Dinges eins sind. Diese Form im künstlerischen Sinne braucht nicht notwendig mit der Form des als äußerer Vorwurf benutzten Gegenstandes zusammenzufallen, — im Gegenteil betont oder hebt sie den Inhalt der „äußeren“ Form häufig gerade durch Deformierung oder straffere Zusammenfassung. Die (künstlerische) Form finden wollen,

selbst bei anscheinender Deformation und das Streben nach „Ausdruck“ ist also das gleiche, und die anscheinende Deformation der als Vorwurf benutzten Natur beruht also auf dem Suchen nach der künstlerischen Form im Bilde, sie ist das Ergebnis des Willens zum Ausdruck, das Suchen nach dem Prinzip einer (Grund)-Form. Es ist etwa das, was Cézanne meint: „Alles in der Natur modelliert sich gemäß der Kugel, dem Kegel und dem Zylinder. Man muß auf Grund dieser einfachen Formen malen lernen, nachher wird man alles malen können, was man will“. Darnach wären also diese Formen die Grundformen der Natur, und auf sie hätte die künstlerische Form zurückzugehen. Durch das Zurückgreifen auf diese einfachsten Formen der Natur wird auch die Form im Bild zur Einfachheit gezwungen, und „die große Form ist etwas Wunderbares“, schreibt Paula Modersohn in ihrem Tagebuch. Auch Hodler geht von diesem Prinzip einer Grundform aus: „Die Form ist das ausdrucksfähigste Element; sie hat wie die Farbe einen verlockenden Reiz. Die gerade Linie, das Viereck, der Kreis sind Figuren voller Ausdruck“. Die Form der Dinge ist also sozusagen gegeben (die Form für die künstlerische Darstellung!), und ihr (bildmäßiges) Erfassen — intuitiv oder durch Arbeit — geschieht im Maße der künstlerischen Begabung.

Die Lösung der Formfrage liegt konkret gesprochen in den Beziehungen ihrer Elemente zum (Bild)-Inhalt. Und dieser Bildinhalt ist trotz aller Unumgänglichkeit der Form doch das Wesentliche, nur vermag sich eben der Inhalt nur durch die ihm gemäße Form auszudrücken. Und da jede Zeit ihre besondere künstlerische Aufgabe hat, so wird sie auch die dieser Zeit entsprechende Form finden, ja finden müssen, wenn sie diese Aufgabe lösen will. Und ebenso steht es mit dem einzelnen Künstler: Er wird die Form für das finden müssen, was er uns zu sagen hat.

Wir beobachten nun für die Form als Ausdrucksmittel zwei Möglichkeiten: Sie kann in der Malerei dazu verwandt werden, den Inhalt eines realen Gegenstandes zu vermitteln, indem sie diesen realen oder materiellen Gegenstand auf der Fläche aufzeigt, — oder sie wirkt durchaus selbständig, als malerisches Wesen mit eigenem inneren Leben, also abstrakt. Die Mannigfaltigkeit aller dieser Formen, seien es nun Naturformen, rein abstrakte oder mehr oder weniger abstrahierte Formen, ist der Schatz, aus dem der Künstler schöpft, indem er sie als Bildelemente seinem Ziel unterordnet. Die Zusammenfügung dieser Formelemente macht rein äußerlich

gesehen das Bild aus. Diese Zusammenfügung—nach inneren künstlerischen Gesetzen — ist die Komposition oder (nach neueren künstlerischen Bestrebungen) die Konstruktion, der als größtes Gesetz das vom Gleichgewicht zugrunde liegt.

Zum Gleichgewicht der Formen im Bild, zur Formenharmonie muß dann die Harmonie des anderen Elementes der Bildgestaltung: die Farbe treten. Die Farbe ist nicht selbständig zu verwenden wie die Form. (Selbständige Form an sich ist natürlich nicht darstellbar, da sie schon bei der Zeichnung an Farbe des Stiftes und des Papiers gebunden ist, also schon an zwei Farbelemente. Da aber im künstlerischen Sprachgebrauch „Farbe“ im allgemeinen die „bunte“ Farbe ist, gilt der Satz von der Selbständigkeit der Form in dieser Einschränkung). Die Farbe ist also an die Form gebunden, da sie in ihrer Eigenexistenz ohne Grenzform höchstens gedacht werden kann. Die Farbe hat wie die Form ihre physische und ihre psychische Wirkung und gerade durch die psychische Wirkung erhält die Farbe erst recht ihre Eignung als Ausdrucksmittel des Malers.

Von den Farbentheorien seit Goethe können wir absehen, es genügt, wenn wir ihre Bedeutung und ihren Wert als Ausdrucksmittel der modernen Kunst fixieren, zumal wir ja ihre physischen Werte und Verhältnisse als bekannt voraussetzen dürfen. Die psychischen Werte der Farben gehen den Formwerten nun absolut analog. Zwar fanden wir in der Formenwelt des Malers Bildungen abstrakter oder abstrahierender Art, die in dem Formenschatz der Natur vorkommen mögen, jedoch als eigenste Erfindung des Malers gelten dürfen. Abstrakte Farben in entsprechendem Sinne gibt es nicht, jedoch wird die Farbe durch die Art ihrer Verwendung in gewissem Sinne abstrahiert, wenn sie etwa im gleichen Verhältnis der Deformierung von Naturformen zum Zweck des künstlerischen Ausdrucks durch die Hand des Malers gegenüber der Naturfarbe des Objekts verändert wird. Abstrakte Farben gibt es also nur in diesem Sinne, und das Vorkommen irgendeiner im Bild gemalten Farbe in der Natur ist noch viel wahrscheinlicher, da die Farbenwelt als Skala, wenn überhaupt, nur oben und unten begrenzt ist, die Formenwelt aber weder vertikale noch horizontale Grenzen kennen dürfte.

Klar dürfte die Verwendung der Farbe als Ausdrucksmittel (wie auch der Form) durch eine Briefstelle van Goghs werden: „Ich will das Bild eines Freundes, eines Künstlers machen, der große Träume träumt, der arbeitet,

wie die Nachtigall singt, weil das eben seine Natur ist. Dieser Mann wird blond sein. Ich möchte in dieses Bild meine ganze Bewunderung malen, alle Liebe, die ich zu ihm habe. Ich werde ihn also, wie er ist, malen, so getreu ich nur kann, um anzufangen. Aber damit ist das Gemälde nicht fertig. Um es zu vollenden werde ich jetzt willkürlicher Kolorist. Ich übertreibe das Blond der Haare. Ich komme zu Orangetönen, zum Chrom, zur hellen Zitronenfarbe. Hinter dem Kopf male ich anstelle der gewöhnlichen Mauer eines gemeinen Zimmers das Unendliche. Ich male einen Grund vom reichsten Blau, das kräftigste, das ich herausbringe. Und so bekommt der blonde leuchtende Kopf auf dem Hintergrund von reichem Blau eine mystische Wirkung wie der Stern im tiefen Azur.“

Ähnlich wie van Gogh, noch präziser, viel bewußter auf eine Harmonie reagierend, Matisse: „Ich habe ein Interieur zu malen; ich habe einen Schrank vor mir; er gibt mir eine sehr lebhaftere Rotempfindung, und ich setze ein Rot hin, das mich befriedigt. Es stellt sich eine Beziehung dar zwischen diesem Rot und dem Weiß der Leinwand. Ich mag nun noch daneben ein Grün setzen, oder den Fußboden durch ein Gelb wiedergeben — und es werden zwischen dem Gelb und dem Grün und dem Weiß Beziehungen herrschen, die mich befriedigen. Aber diese verschiedenen Farbtöne vermindern gegenseitig ihre Wirkung. Es ist also notwendig, daß diese verschiedenen Zeichen, die ich brauche, sich in solcher Weise das Gleichgewicht halten, daß sie einander nicht zerstören . . . Eine neue Farbkombination wird der ersten folgen und die Gesamtheit meiner Vorstellungen wiedergeben . . . Wenn alle meine Beziehungen der Farbtöne gefunden sind, so muß sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben geben, eine Harmonie analog einer musikalischen Konzeption.“ Wenn wir in diesen Sätzen Matisse's statt der „Farben“ „Formen“ nehmen, so bleibt der künstlerische Prozeß der gleiche.

Wir können also das weiter oben aufgestellte Gesetz vervollständigen: Die Zusammenfügung dieser an Formelemente gebundenen Farbelemente macht rein äußerlich gesehen das Bild aus. Die Zusammenfügung dieser Farb- und Formelemente nach inneren künstlerischen Gesetzen ist die Komposition — die Konstruktion —, der als größtes das Gesetz vom Gleichgewicht oder der Formen- und Farbenharmonie zugrunde liegt. Und wir können in diesem Grundgesetz die Bindung von Form und Farbe

um so mehr betonen, wenn wir die große Möglichkeit der Farbwerte im „Einfarbigen“ wie in der Photographie oder der Radierung, um beim malerischen zu bleiben, bedenken.

Sehen wir von dem Zweck der Photographie, exakte Reproduktion eines Dinges zu geben, ab — betrachten wie sie vielmehr ebenso als geistige Disziplin wie die Malerei, ja gewöhnen wir uns daran, die Kamera nur als ein Instrument zu sehen wie die Radiernadel oder den Stift. Es darf uns nicht stören, daß der photographische Apparat wegen vorzüglicher technischer und mechanischer Dinge und auch sonst ein Spielzeug in der Hand allzuvieler ist. Auch ein durch das Objektiv gesehenes Bild vermag die Menschheit zu bereichern, auch ein Lichtbild, das durch das sehende Auge eines Künstlers geschaffen wurde, vermag geistige Werte auszustrahlen. Trotz aller Mängel vermag also das Objektiv dem Willen zur Form und dem Streben nach Ausdruck dienlich zu sein. Denn „der Ausdruck liegt ja durchaus nicht in einem pathetischen Ausdruck des Gesichts oder in einer gewaltsamen Bewegung“. Er liegt vielmehr in der formalen Durchführung des Bildes, im Gleichgewicht der Farben und Flächen zueinander, in Linienführung und Aufbau, — kurz in allen Dingen, die zwar äußerlicher Art, doch dem Bild einen inneren Klang geben. Nun ist klar, daß sich der Künstler, der sich der Kamera bedient, nicht die Formen in dem Sinne auf die Platte bringen kann, wie sie sich seinem geistigen Auge vorstellen. Es kommt für ihn darauf an, die Formen (schon im Bildsinne fertig) zu sehen, nicht visionär, sondern real!

Er wird zwar wahrscheinlich alle Formen, die er braucht, tatsächlich irgendwo in der Natur auch finden, aber er kann nicht aus lauter Teil- oder Studienaufnahmen zu Hause ein Bild komponieren. Auch Photo- montage ist bedenklich. Der Kamerakünstler muß also die Natur nehmen wie sie ist! Aber sie ist sehr reich so wie sie ist und hat dem Menschen unendlich viel zu sagen! Es kommt nur darauf an, sie zu sehen! Es muß gewissermaßen die Komposition des Bildes in der Natur fixiert sein. (Verlegung des künstlerischen Schaffensprozesses). Die eigene Idee bedeutet im Verhältnis zur Zeichnung nicht das gleiche. Entweder man hat als Lichtbildner eine Leitidee. Dann muß man suchen, wo in der Natur sich diese Kombination von Formen und Farben, diese Bewegung der Linien findet. Oder man sucht ohne Ziel, von Motiv zu Motiv, bis man plötzlich „sieht“: das ist ein „Bild“. Harmonie der Formen, Wohlabgewogenheit der Flächen, ausge-

gliche Linienführung, kurz alle jene Dinge eines vielleicht akademischen Kanons, die aber trotzdem, formal gesehen, ein Bild ausmachen, und geistig betrachtet, wohl imstande sind, einem Ausdruck Leben zu geben. Zusammengefaßt:

Durch die Kamera können Bildformen nur gegeben werden, wo sie in der Natur vorhanden sind. Es handelt sich nur darum, sie zu sehen.

Durch die Kamera kann Ausdruck nur gegeben werden, wo er in der Natur vorhanden ist. Es handelt sich auch hier nur darum, zu sehen: das Ausdrucksvolle zu erfassen und die Form, die es verbildlicht.

Eine Malerästhetik — und folglich auch die Photoästhetik, wenn wir diesen Ausdruck beibehalten wollen obwohl es nicht zwingend ist, da wir ja sahen, daß Photographie nur eines der Mittel künstlerischer Darstellungsmethode ist — eine Malerästhetik kann nichts anderes geben, als eine Anschauung künstlerischer Grundprinzipien, einen Begriff künstlerischen Wollens und stilbildender Bewegungen. Sie kann nur klärend wirken, aber niemals lehrend, wie ja Kunst nicht gelehrt werden kann. Sie kann schulend sein, wenn ein williges Auge mit Sehvermögen vorhanden ist, aber sie kann kein Rezept zur Herstellung guter Bilder und Photographien geben. Denn schließlich ist die formale Seite der Kunst nur das Mittel zum Ausdruck und eine Beherrschung dieses Formenschatzes genügt noch nicht, die Form zu beleben. Der künstlerische Schaffensprozeß mit der Kamera bedingt eine außerhalb des Bildners liegende festgelegte Bildform. Ist sie auf der Platte fixiert, so vermag keinerlei technisches Verfahren beim Kopieren — auch die sogenannten „künstlerischen“ nicht — dem Bild den Charakter eines Kunstwerkes zu verleihen, wenn er nicht schon (negativ) in seinen Form- und Farbwerten auf der Platte vorhanden ist. Sicher hat ein technisches Medium wie die Kamera oder die Platte bei Aufnahme, Entwicklung und Kopierprozeß auch technische Möglichkeiten der Einwirkung auf die Gestaltung, aber sie erscheinen absolut sekundär. Zu ihrem Studium sei auf eins der zahllosen technischen Handbücher verwiesen.

Wichtiger dürften — wenn auch keine Anweisungen, so doch Hinweise zur Schulung des Auges sein. Eine praktische Auswertung (soweit eine solche bei diesem diffizilen Gebiet überhaupt möglich ist) der wichtigsten Forderungen und Prinzipien, die eine Photoästhetik lehrte. Wir geben

daher eine Anzahl von Bildern unter teilweise Vergleich mit entsprechenden Photographien wieder, — eben nur, um zu zeigen, wie ein Künstler in diesem oder jenem Fall sah, — wie künstlerische Deformation zur Erzielung eines Ausdrucks sich zur Photographie des gleichen Objekts verhält, — wie ein Motiv bei verschiedenen Künstlern sich auswirkt, — ferner: wie Bildformen im Sinne einer Formenharmonie angelegt sind, — wie in diesem und jenem Falle Bildaufbau und Linienführung konstruiert wurden, — kurz, eine Zusammenfassung von Beispielen, die eben Ausgangs- und Endpunkt einer Ästhetik sind.

Einer Reihe von Bildern sind die Hauptakzente in Bildaufbau und Linienführung beigegeben. Bemerkungen dazu, soweit sie sie nicht überhaupt erübrigen, finden sich unter den Anmerkungen.

Für Bilddarstellung durch die Kamera am geeignetsten, weil es in gewissem Sinne den Schaffensprozeß vorverlegt, erscheint das Stilleben und auch die abstrahierende Photographie. Es ist beim Stilleben nun freilich so, daß auch hier der Maler den bereits konstruierten Aufbau, der nur zu übertragen werden brauchte, gelegentlich noch deformiert, um den Ausdruck zu vertiefen. Es ist bisweilen aber tatsächlich fraglich, wie weit die innere Notwendigkeit hierzu zwingt, — ob nicht der Maler in Mißverkennung photographischer Möglichkeiten nur deformiert, um zu zeigen, daß eben „gemalt“ und nicht „photographiert“ wurde. Die abstrahierende Photographie ist ebenso wie die Landschaftsphotographie lediglich eine Sache des Sehens, soweit sie nicht dem Stilleben nahe steht. Von beiden gewissermaßen den Weg zur Landschaft führen Bilder, die wir photographische Studien nennen möchten: Detailaufnahmen von Pflanzen, Vordergrund- und Baumstudien, Aufnahmen einzelner Bauteile und dergleichen (alles natürlich und stets unter dem Gesichtspunkt der Formenharmonie, der Komposition auf die Fläche der Mattscheibe oder des Negativs!) — bis der Weg zur großen Landschaft gefunden ist. Ein Kapitel für sich — und vielleicht das schwierigste — ist die Porträtphotographie. Ein Vergleich mit Photos aus der ersten Zeit dieser Kunst zeigt, daß wir damals beinahe schon weiter waren als jetzt. Jedenfalls zeigen Bilder z. B. von David Octavius Hill oder Julia Margaret Cameron eine künstlerische Reife die Generationen später nicht erreichten. Auch sehen wir, wie wenig wichtig eigentlich die seither sicher erheblich fortgeschrittene Technik sowohl beim Objektiv wie bei Platte und Papier ist. Ja, es erscheint an-

gesichts dieser Bilder fast fraglich, ob mit der Momentaufnahme z. B. nicht doch nur eben ein Moment des porträtierten Menschen erwischt wird, und nicht der Mensch selbst. Denn wirklich: die Lichtbildkunst ist keine Momentangelegenheit. Im Vorübergehen läßt sich die Natur nicht erobern; en passant kann man nur Knipsen. Eine reife Aufnahme verlangt unendliche Arbeit, wie es das reife Bild eines Malers auch tut.

A B B I L D U N G E N

1. Canaletto, Canal grande in Venedig, Zeichnung. Sammlung Dr. Geiger, Berlin.
2. Karl Haider, Gautinger Vorfrühlingstage 1896. Kunsthandel.
3. W. Peiner, Stilleben, Stuhl mit Flasche. Galerie Abels, Köln.
4. Photographie: Schleifstein.
5. W. Peiner, Stilleben, Kiste mit Früchten. Galerie Abels, Köln.
6. Delaunay, Die Brücke, Zeichnung. Galerie Abels, Köln.
7. E. te Peerdt, Stilleben, Hut mit Früchten. Galerie Abels, Köln.
8. Photographie: Holzkonstruktion.
9. Kokoschka, Die Börse in Bordeaux.
10. Cl. Monet, Das blaue Haus.
11. Max Pechstein, Kalter Novembermorgen.
12. Carl Degen, Winterlandschaft.
13. Corot, Blick auf S. Pietro in Rom.
14. Blick auf S. Pietro. Photographie.
15. Theo Blum, Blick auf S. Pietro in Rom. Radierung. Galerie Abels, Köln.
16. Cézanne, Der Bahndurchstich.
17. Photographie: Der Bahndurchstich.
18. van Gogh, Brücke bei Arles.
19. Photographie: Brücke bei Arles.
20. van Gogh, Rhonebrücke in Arles.
21. Photographie: Rhonebrücke in Arles.
22. van Gogh, Unterführung.
23. Photographie: Industrielandschaft. Nach Cicerone, 1927.
24. M. Utrillo, Rue St. Rustique, Paris.
25. Photographie: Rue St. Rustique, Paris.
26. Bombois, Rue St. Denis, Paris, Bes. Prof. Brinckmann, Köln.
27. Photographie: Rue St. Denis, Paris.
28. M. Utrillo, Rue St. Denis, Paris.
29. W. Peiner, Cronenburg in der Eifel. Galerie Abels, Köln.
30. Photographie: Cronenburg in der Eifel.
31. D. O. Hill, Porträt. Photographie um 1840.
32. W. Peiner, Bildnis. Galerie Abels, Köln.
33. W. Herberholz. Bildnis des Sanitätsrats Dr. Hartmann, Düsseldorf.
Nach: M. Wackernagel, Das Bildnis, Bielefeld. Velhagen & Klasing.
34. F. Schmalenbach. Bildnis des Herrn Baron v. N. Photographie.

ANMERKUNGEN ZU DEN BILDERN

Abb. 1. Canal grande in Venedig, Zeichnung mit Hilfe der Camera obscura, also sachlich betrachtet, eins der ältesten „Lichtbilder“. Die Boote usw. als Staffage zur Belebung des Vordergrundes nachträglich vom Künstler eingezeichnet.

Abb. 2. Eine einfache Landschaft mit klarem harmonischem Aufbau. Stimmungsmäßig gewinnt das Bild besondere Bedeutung durch die Erfassung jener kurzen Zeit, die den werdenden Frühling andeutet.

Abb. 3. 4. 7. Die drei Bilder, Gemälde wie Photographie zeigen, wie mit einfachen Mitteln harmonischer Bildaufbau erzielt werden kann.

Abb. 5—12. Die den Abbildungen beigegebenen Deckblätter zeigen die Hauptlinienführung und Flächenverteilung der Bilder, also das Gerüst der Konstruktion, des Bildaufbaues.

Abb. 6. Die Brücke: Diagonale und Kurve — einfache, aber große und wirkungsvolle Formenbildung.

Abb. 8. Teil einer Holzkonstruktion unter Ausschaltung der Sichtbarkeit ihrer funktionellen Bedeutung lediglich als „Bildkonstruktion“ photographiert. Die Elemente der Holzkonstruktion werden in abstrakte auf der zweidimensionalen Fläche umgewandelt. Sie haben nurmehr Bedeutung als Linie und Fläche.

Abb. 9—10. Beispiele für Anordnung und Ausnutzung des Vordergrundes und der Tiefenführung in die Landschaft.

Abb. 11. Die Linienführung des Bildes dient vollkommen dem Bildaufbau im kompositorischen Sinn. Die durch Uferstrand und Brücke gebildete ansteigende Linie gibt den Hauptakzent, der durch die zur Mitte geneigten Bäume aufgenommen und weiter betont wird. Auch die diesen Aufbau durchkreuzenden oder in anderem Richtungssinn treffenden Linien unterstützen nur die erwähnte Grundkonstante des Bildes.

Abb. 12. Beispiel für Parallelismus. Bildaufbau durch indirekte Linienführung.

Abb. 13—15. Ein Gemälde Corots aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, eine Radierung Theo Blums aus seiner Rom-Mappe — 100 Jahre später — und eine Photographie des gleichen Objekts. Längere Brennweite und tieferer Standpunkt der Kamera würde das Lichtbild dem Gemälde noch näher bringen. Zum mindesten zeigt die Aufnahme durch den Vergleich mit den Bildern, was bei ihr versäumt wurde.

Abb. 16—17. Die Photographie als Vergleich zu dem Gemälde Cézannes ist im Hinblick auf die Wirksamkeit des Motivs beigefügt. Die wesentlich horizontale Linienführung der Landschaft erfährt durch die doppelte Kurve des Bahneinschnittes eine wirksame Unterbrechung. Sie gibt dem Bilde Schwingungen, die in weiteren Linien aufgenommen werden. Die Linienführung des Lichtbildes ist zwar eine andere, doch beruht sie auf den gleichen Ideen: Auch hier durch die starke Kurve des Geländeeinschnittes wirkungsvolle Verbindung der graden und ansteigenden horizontalen Linien.

Abb. 18—19. Die Photographie der von van Gogh gemalten Brücke bei Arles zeigt deutlich den Wert oder die Brauchbarkeit des Motivs auch für photographische Verbildlichung. Ebenso deutlich zeigt aber auch der Vergleich von Photographie und Gemälde, wo die Grenzen der Lichtbilderei liegen. Die Willkürlichkeit der Linienführung in der Natur kann der Maler weitgehend im Sinne eines gesetzmäßigen Bildaufbaues umformen.

Abb. 20—21. Siehe vorhergehende Anmerkung. Ergänzend sei bemerkt, daß die Bilder van Goghs aus dem Jahre 1888, die Photographien aus dem Jahre 1931 stammen.

Abb. 22—23. Gemälde und Photographie als Beispiele für Motiv und bildmäßige Wirkung.

Abb. 24—30. Wie den Gemälden van Goghs eine Photographie des Objekts vom gleichen Standpunkt beigegeben wurde, so auch den Bildern Utrillos (Abb. 24-25) und Peiners

(Abb. 29-30). Für sie gilt prinzipiell das gleiche, was von den Gemälden van Goghs gesagt wurde. Immerhin macht sich bei den Bildern Utrillos und Peiners eine zunehmende Realistik bemerkbar, die natürlich die Grenzen zwischen Malerei und Photographie nicht verwischen kann, wenn sie sie vielleicht auch einander nähert. Zur gleichen Gruppe gehören die

Abb. 26—28. Sie zeigen dasselbe Thema vom gleichen oder annähernd gleichen Standpunkt aus und sind auch ungefähr gleichzeitig gemalt (bzw. photographiert), differieren aber durch die Anschauungsformen der Künstler. Auch hier zeigt wie überall die vergleichende Photographie die Möglichkeiten der Kamera, aber — in formalen Dingen — auch ihre Unterlegenheit, von den Farbwerten, die besonders bei dem Gemälde Bombois außerordentlich qualitativ sind, ganz zu schweigen.

Abb. 31. Ein Gemälde Peiners als Beispiel für schlichte ruhige Porträtauffassung.

Abb. 32. Ein Porträt aus dem Beginn der Lichtbildkunst, das zeigt, daß künstlerisches Gefühl alles und die Technik wenig bedeutet.

Abb. 33—34. Das Bildnis des Sanitätsrats Dr. Hartmann von Herberholz diente als Anregung für das photographische Porträt. Die Übersetzung ist außerordentlich frei, — viel freier noch als beispielsweise die Ausnutzung der durch den Bahndurchstich gegebenen Anregung. Es möge das letzte Beispiel dafür sein, daß der Photograph im Grunde nichts zu lernen braucht, als zu „sehen“.

Die Aufnahmen des Bildteiles sind mit
der PLAUBEL MAKINA angefertigt



Abb. 1
Canaletto, Canal grande
in Venedig



Abb. 2
Karl Haider
Vorfrühling



Abb. 3
W. Peiner
Stilleben

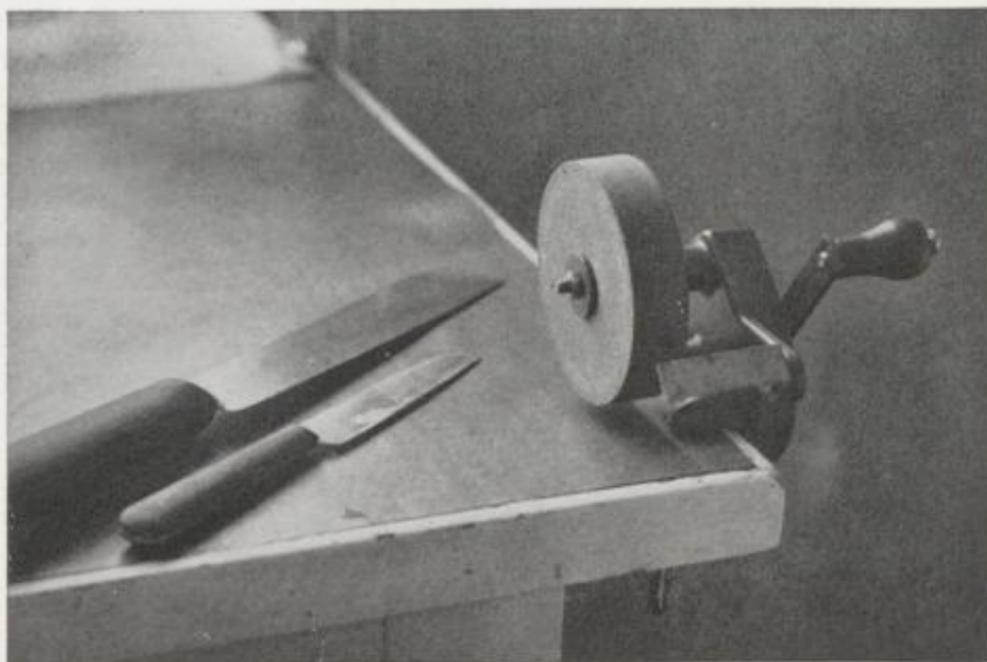


Abb. 4
Stilleben
Photographie

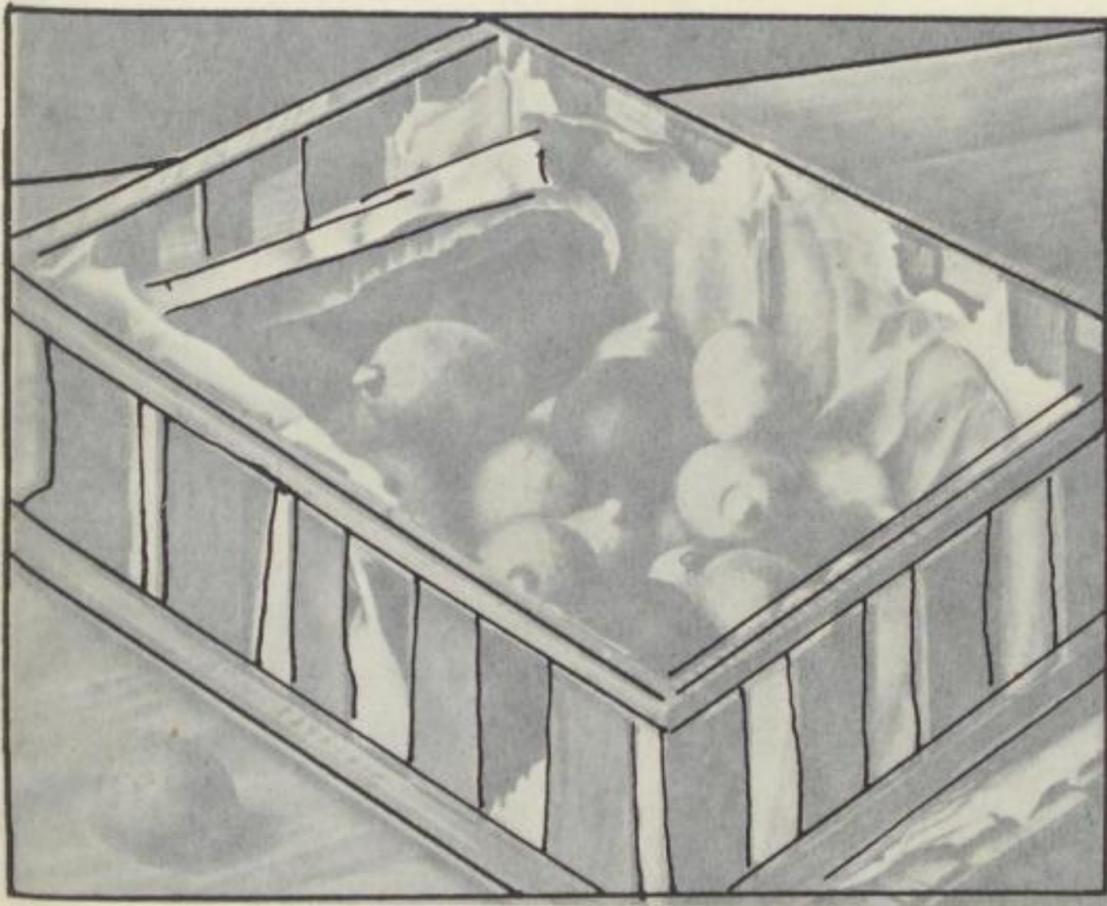


Abb. 5
W. Peiner,
Stilleben

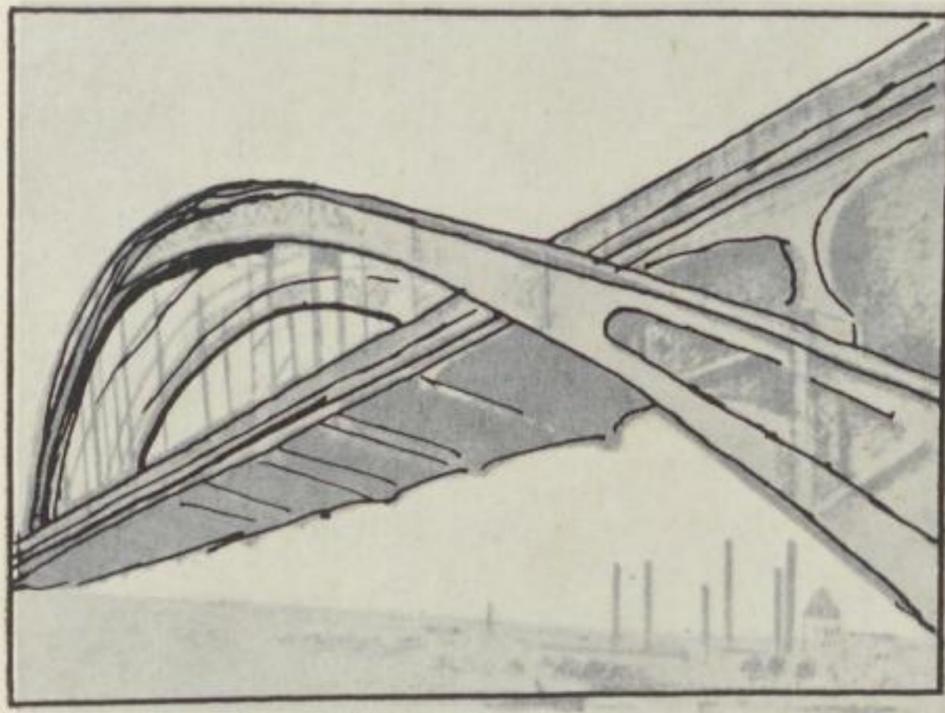
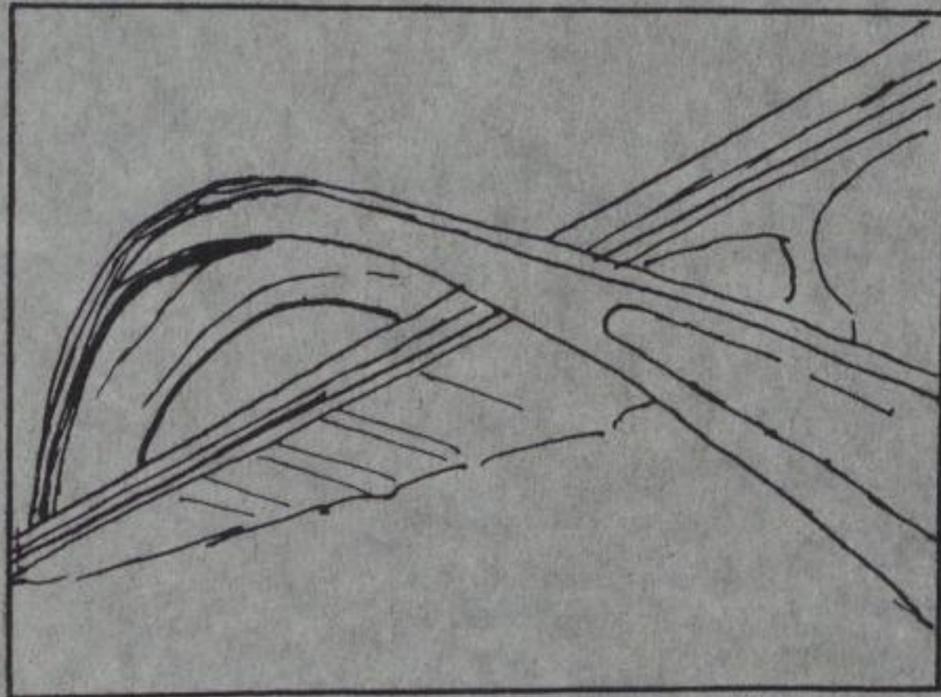
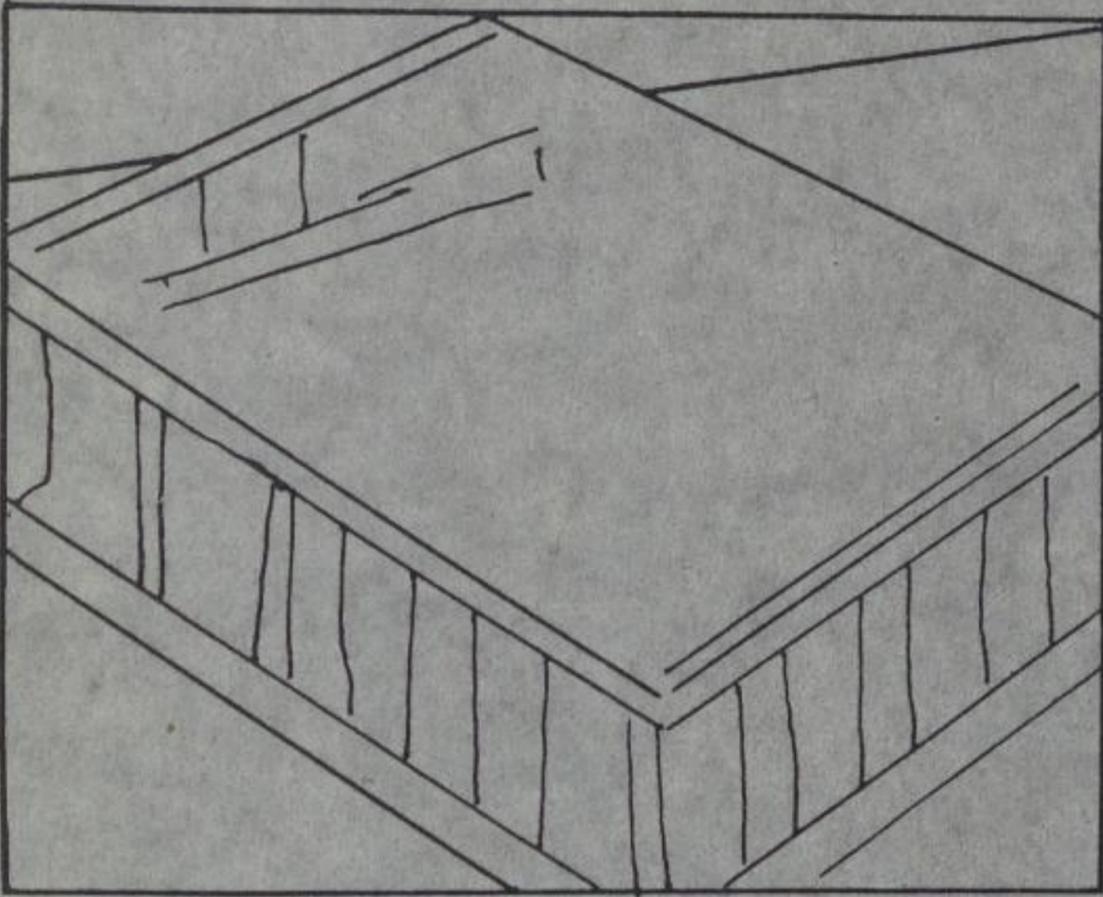
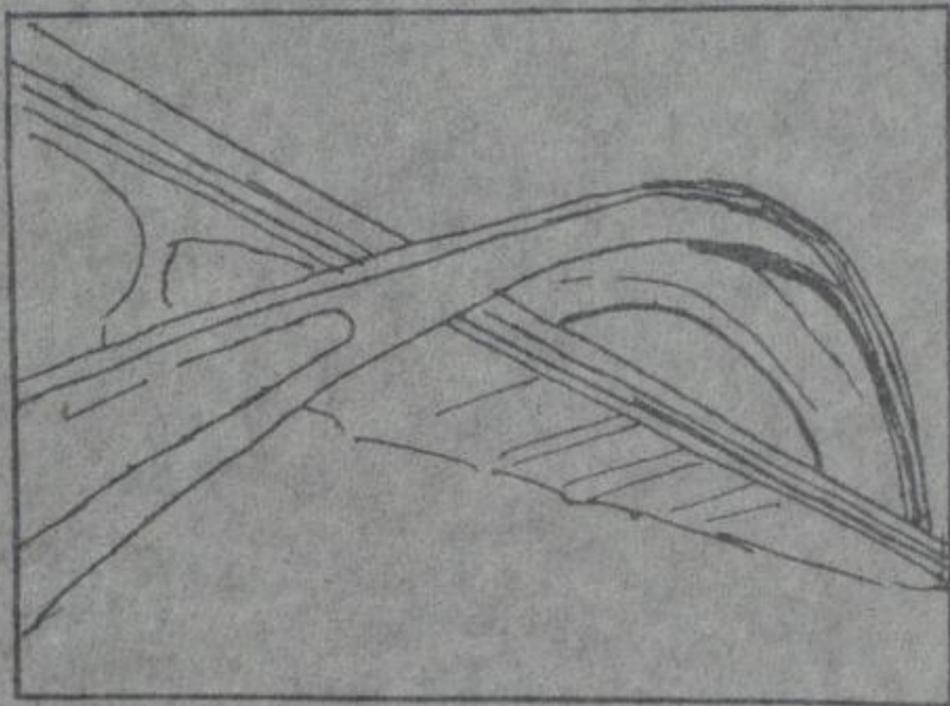
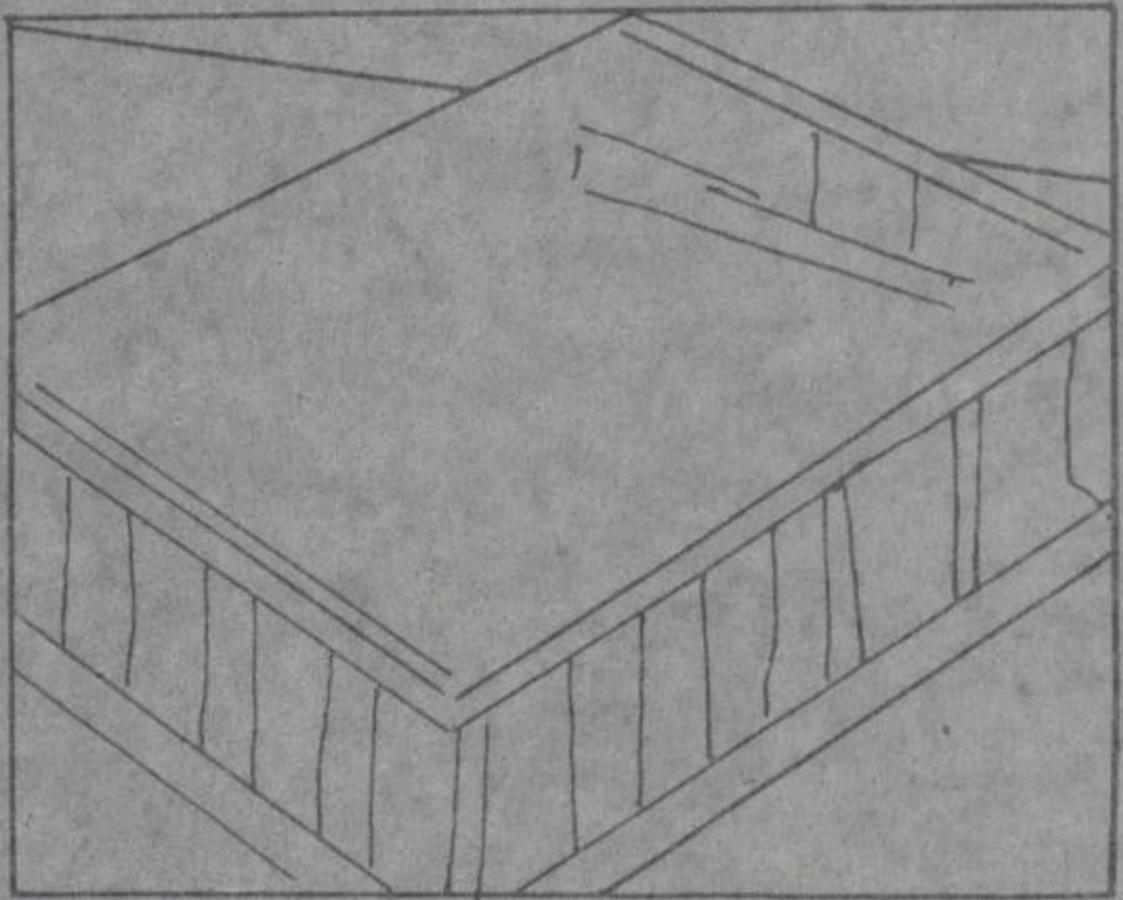


Abb. 6
Delaunay. Die Brücke





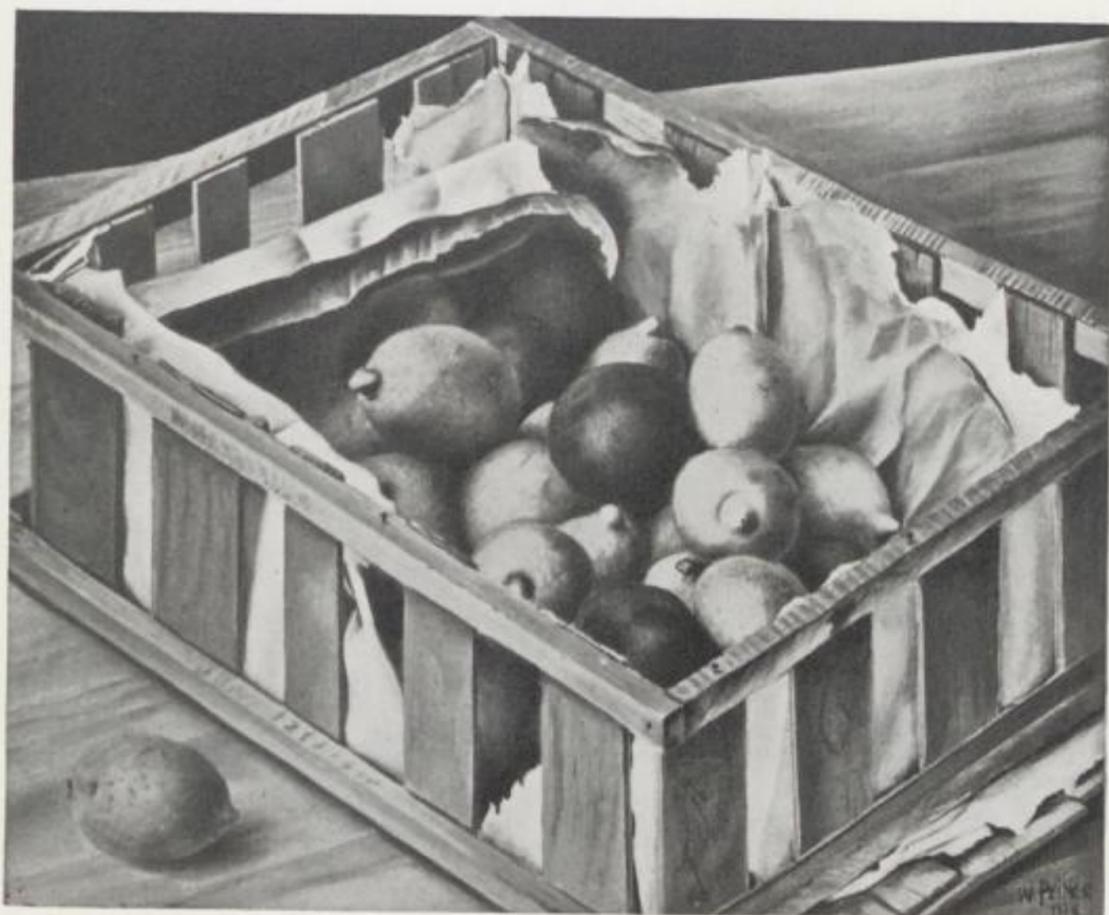


Abb. 5
W. Peiner,
Stilleben

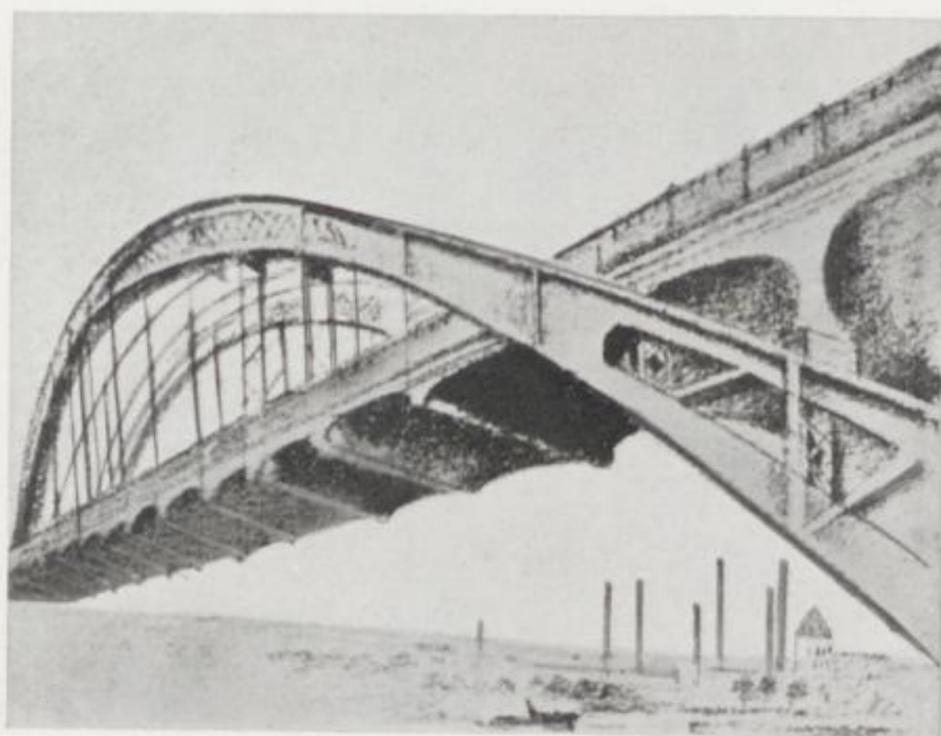


Abb. 6
Delaunay. Die Brücke

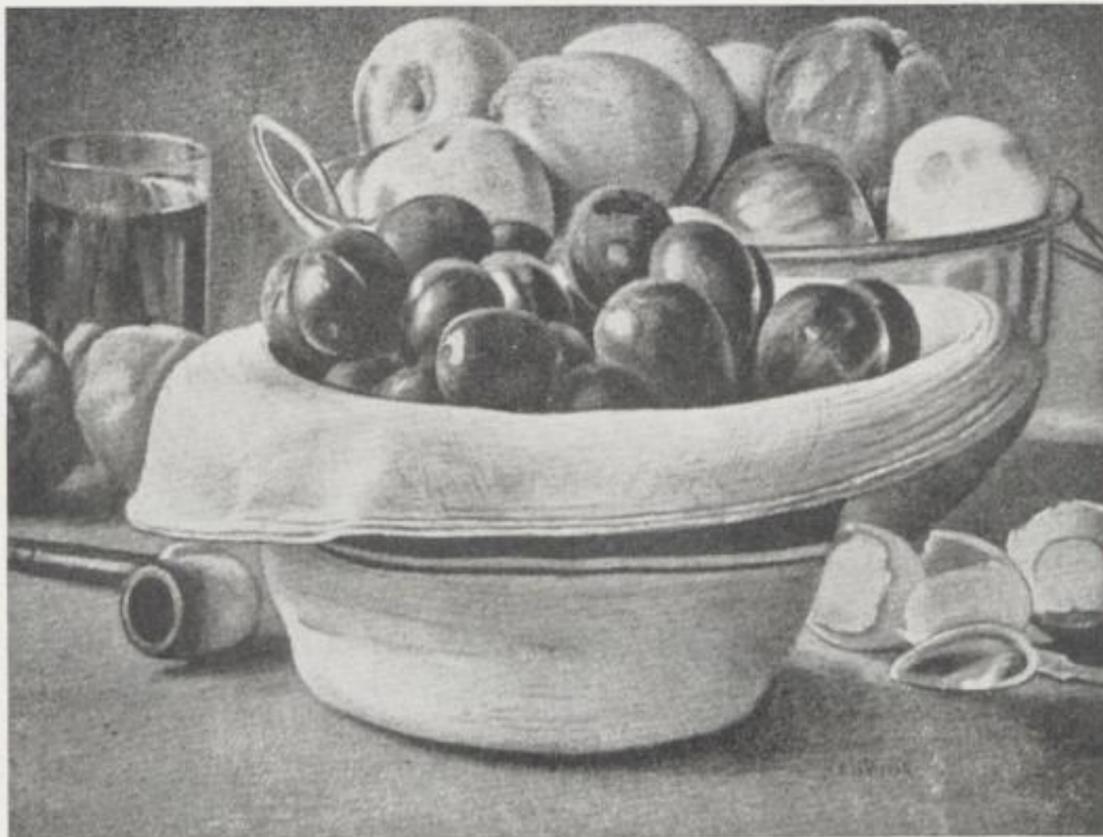


Abb. 7
E. te Peerdt
Stilleben

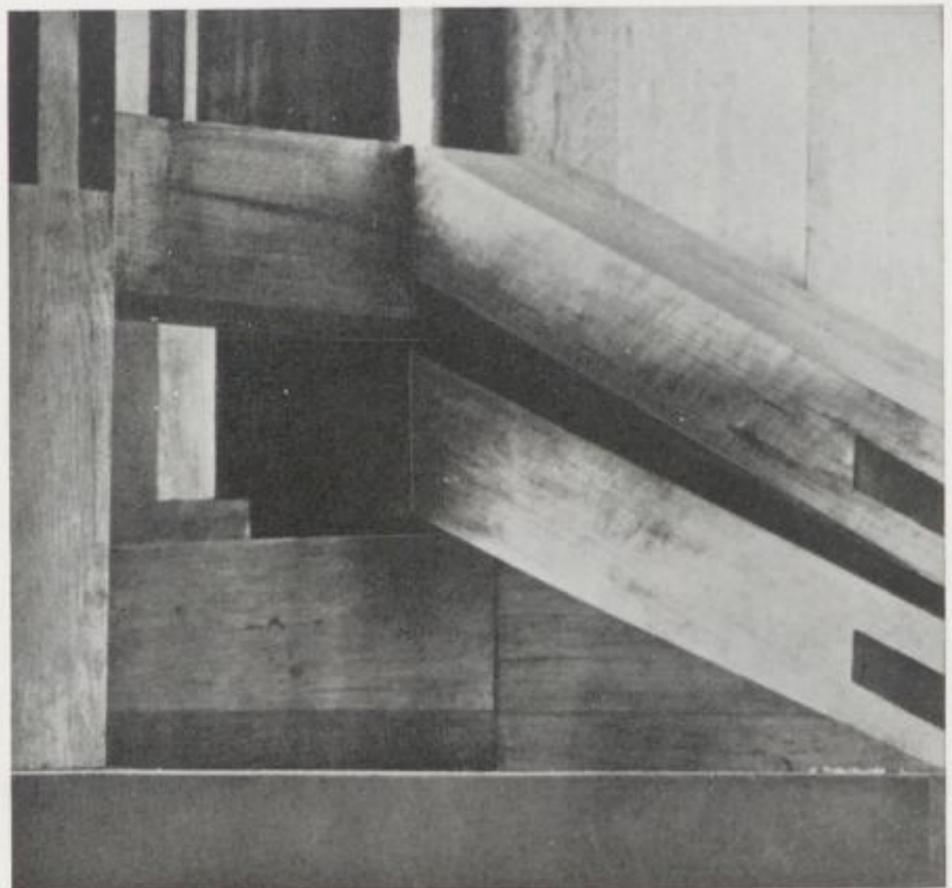


Abb. 8
Holzkonstruktion
Photographie

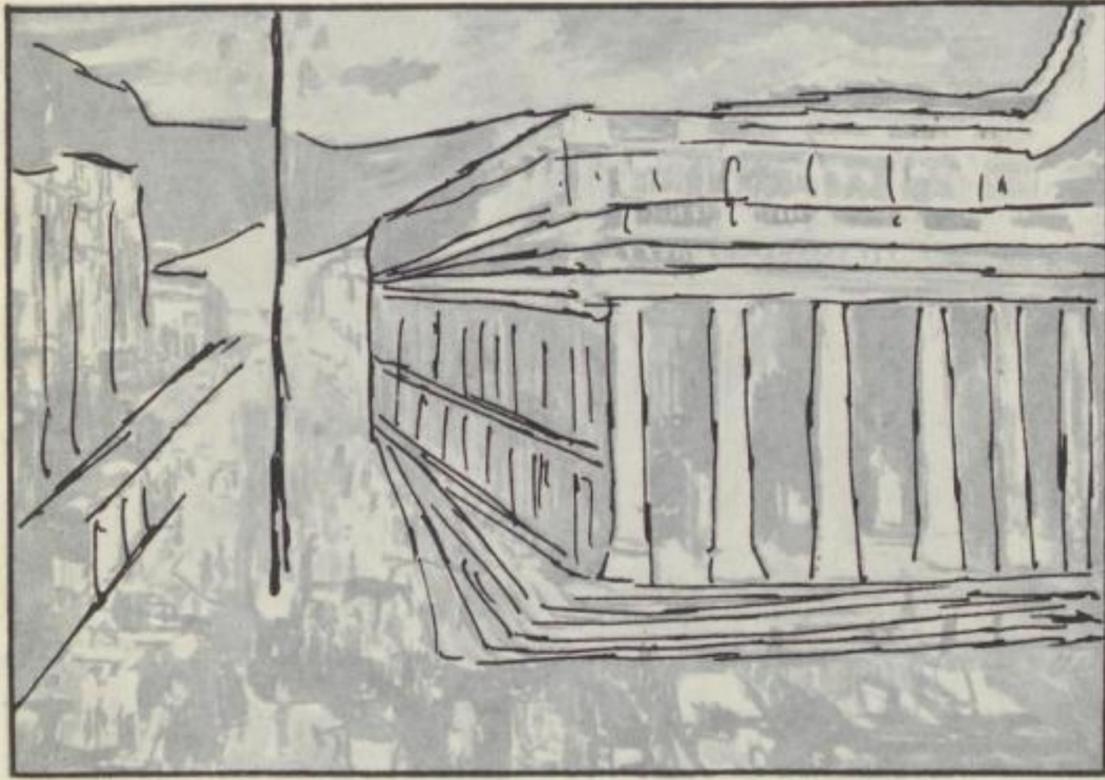


Abb. 9
Kakoschka
Die Börse
in Bordeaux

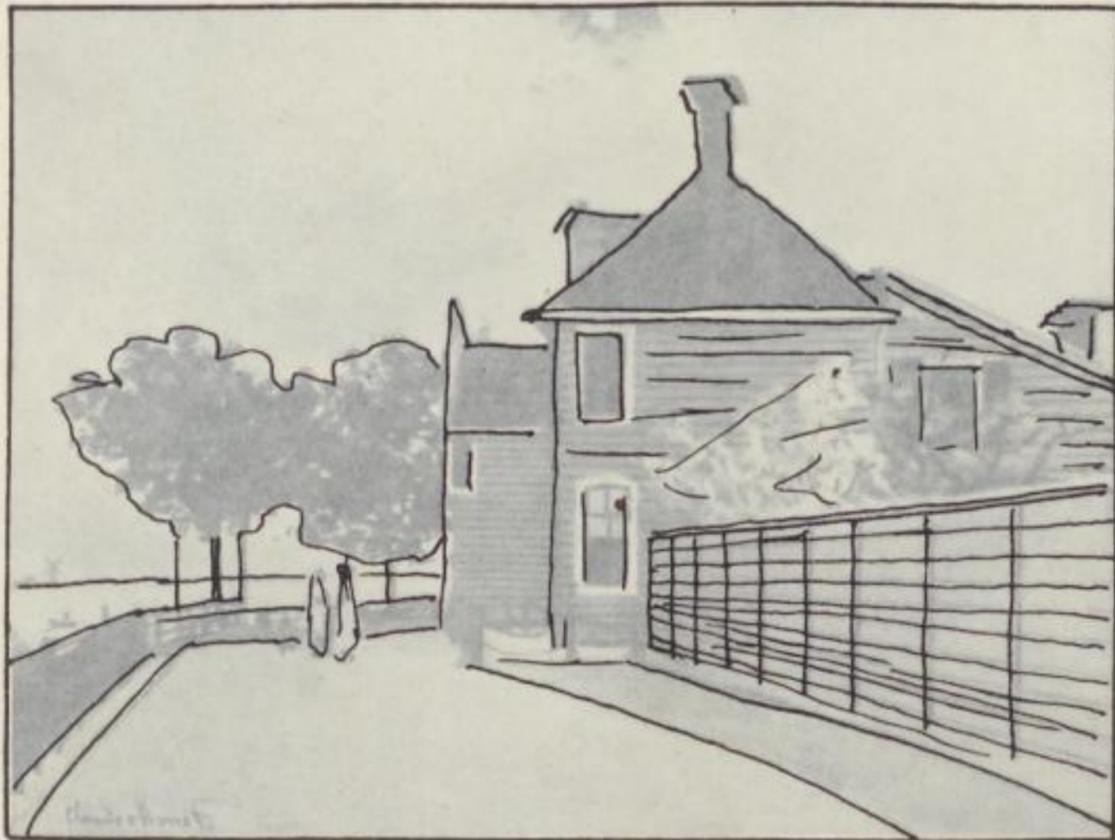
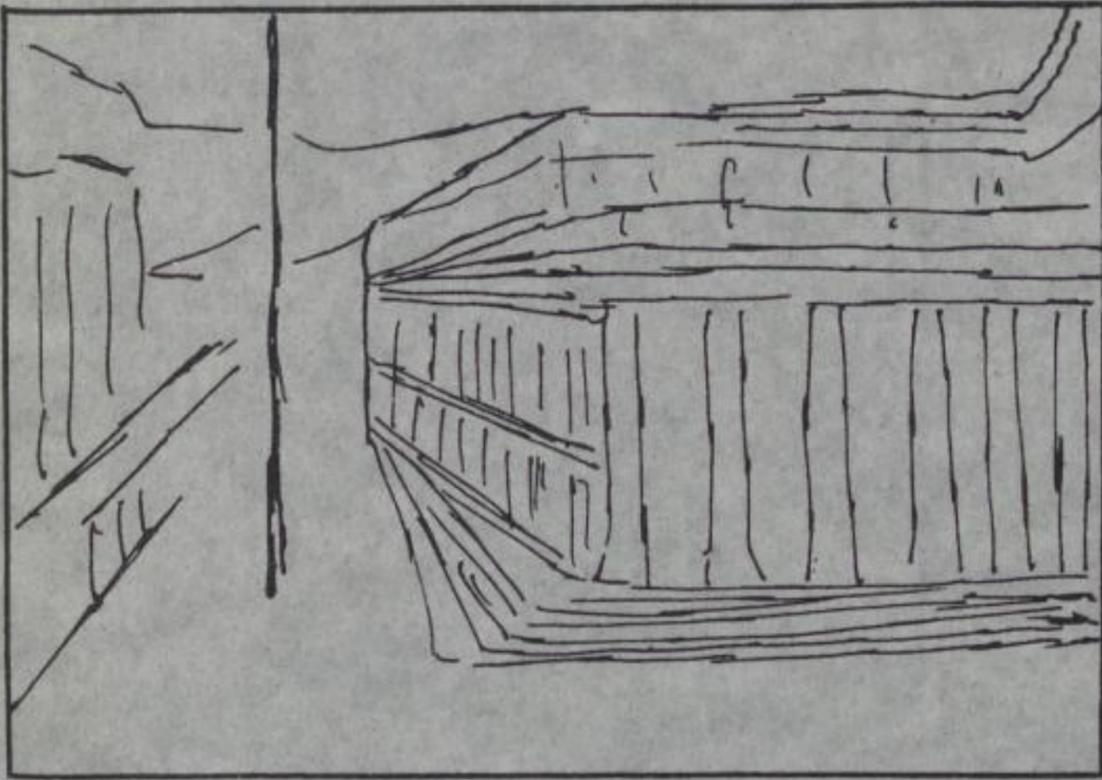


Abb. 10
Cl. Monet
Das blaue Haus



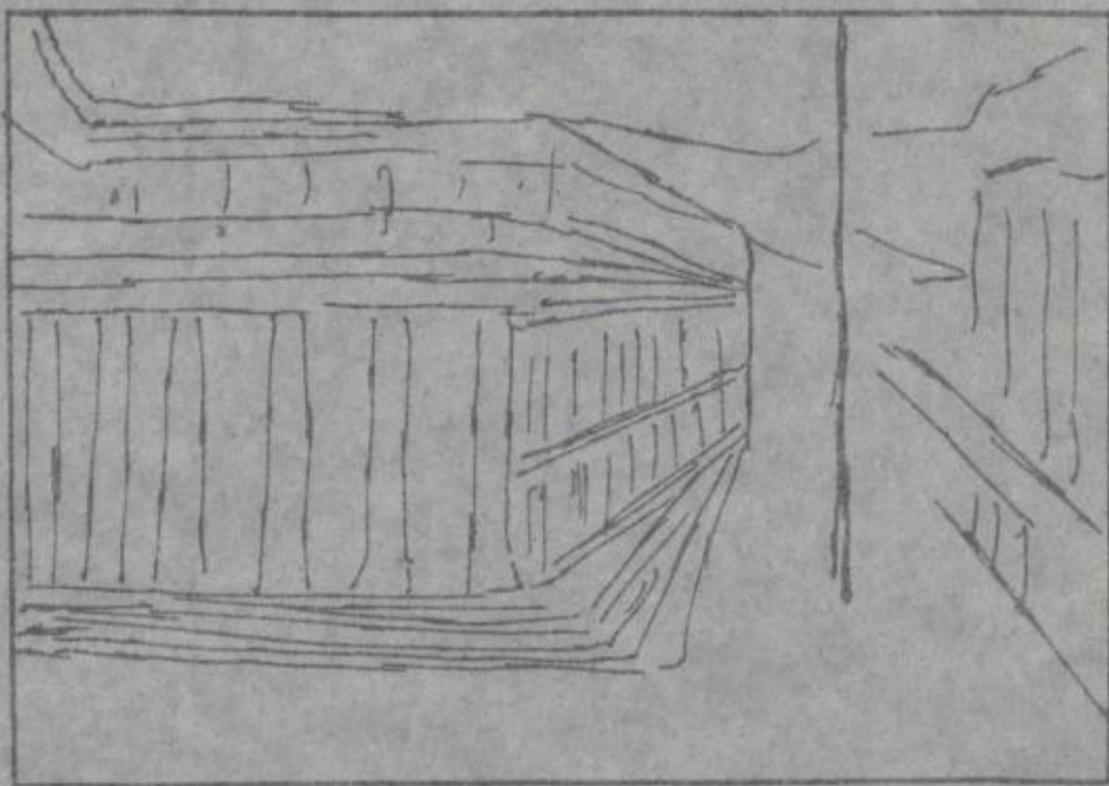




Abb. 9
Kokoschka
Die Börse
in Bordeaux



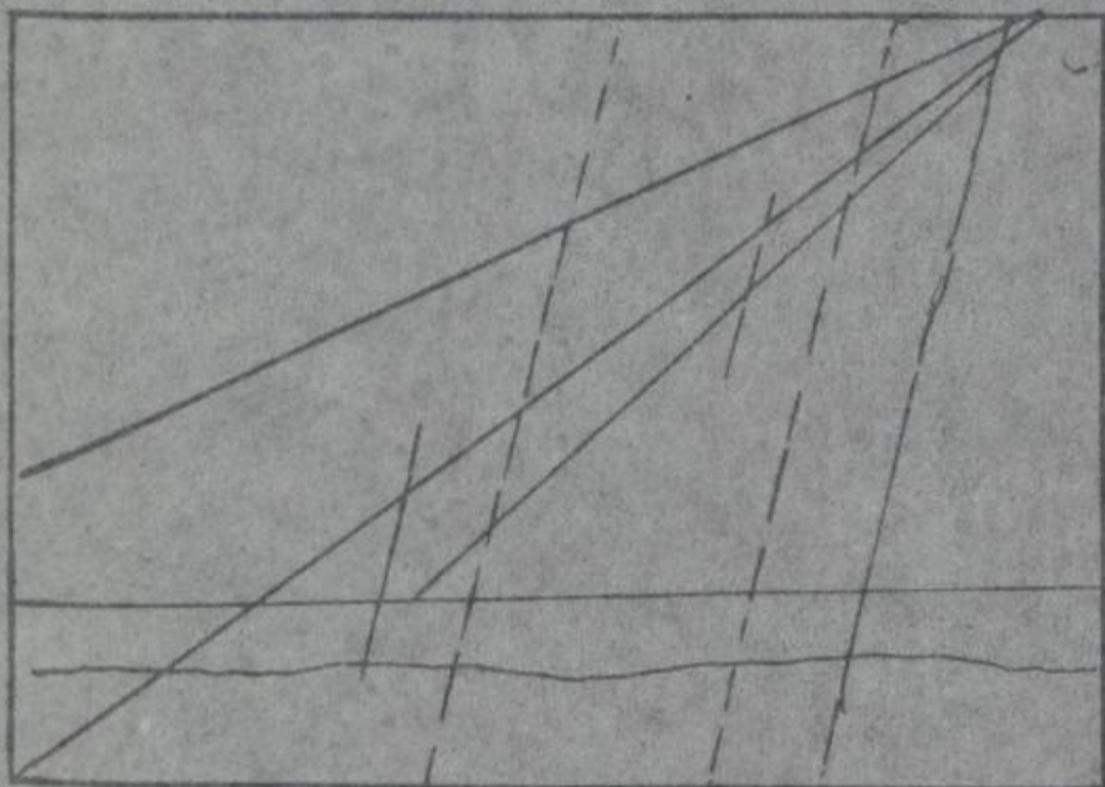
Abb. 10
Cl. Monet
Das blaue Haus



Abb. 11
M. Pechstein
Kalter
Novembermorgen



Abb. 12
Carl Degen
Winterlandschaft



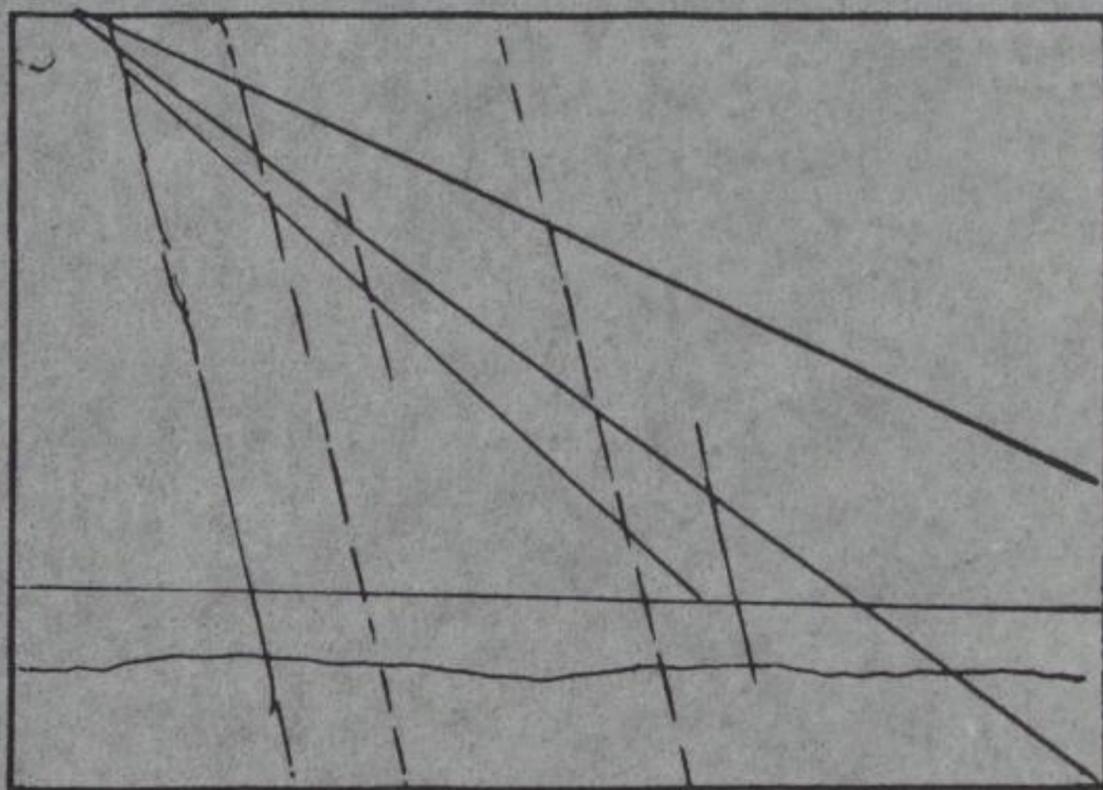




Abb. 11
M. Pechstein
Kalter
Novembermorgen

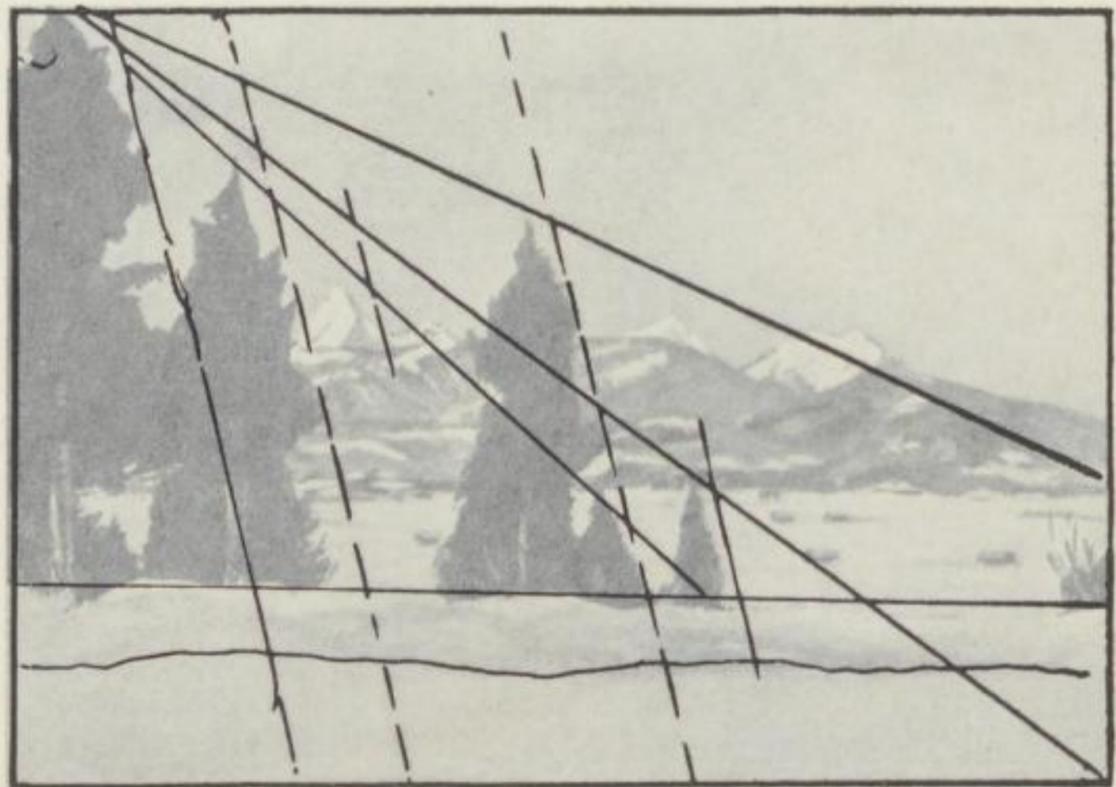


Abb. 12
Carl Degen
Winterlandschaft

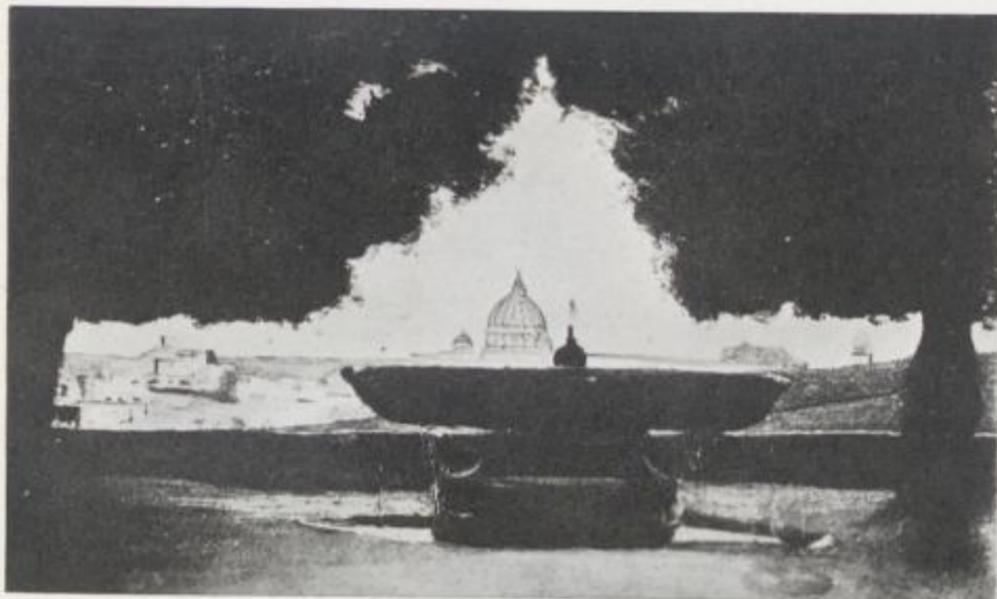


Abb. 13
Corot, Blick
auf San Pietro

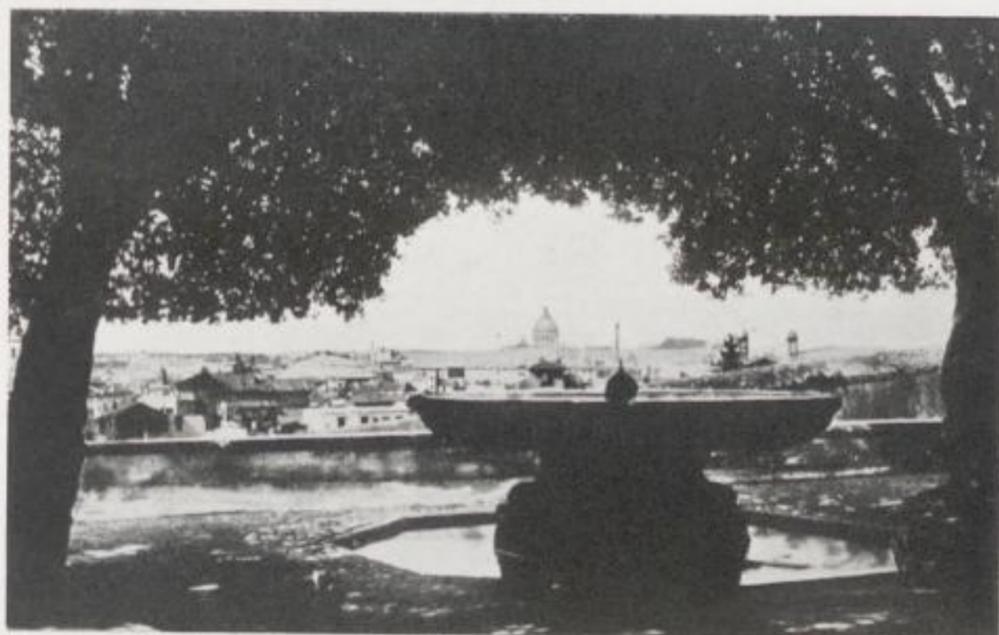


Abb. 14
Blick auf San Pietro,
Photographie

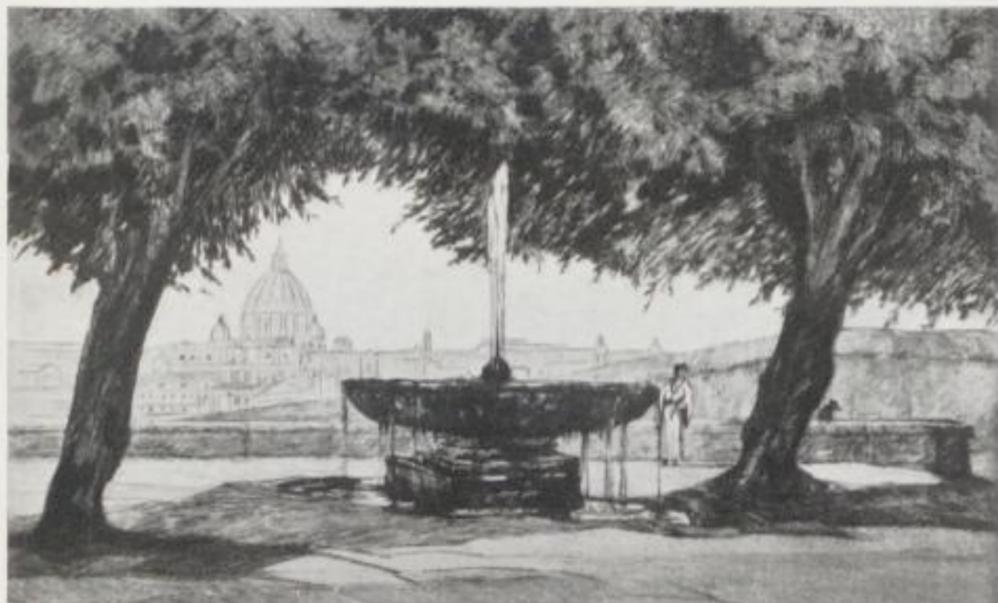


Abb. 15
Theo Blum, Blick auf
San Pietro

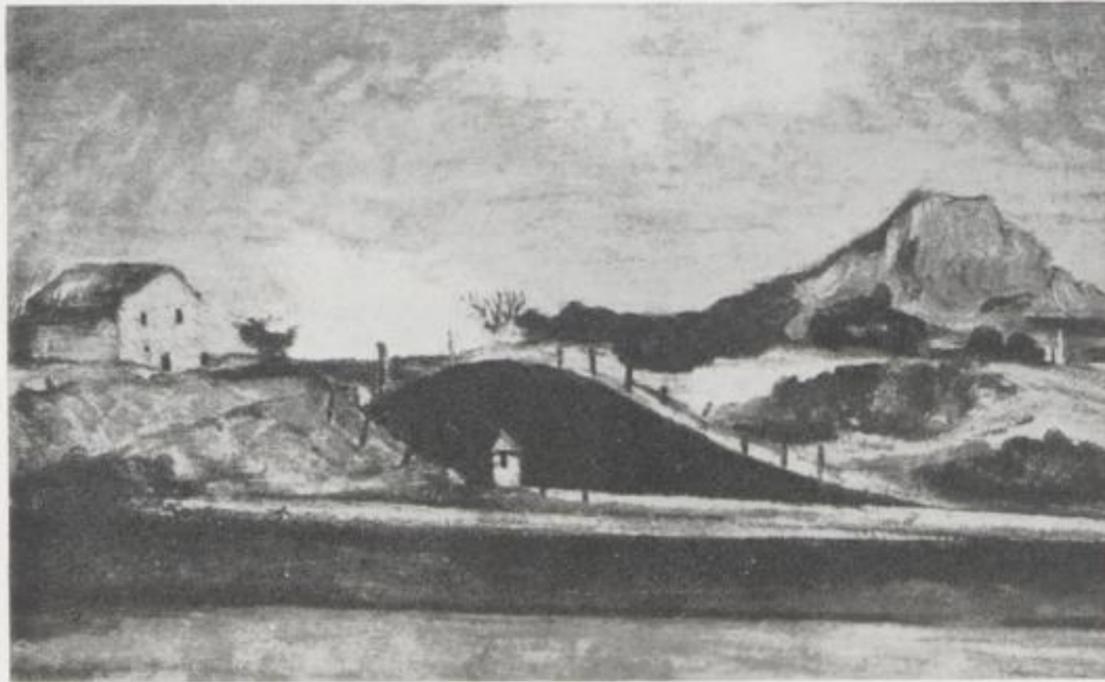


Abb. 16
P. Cézanne,
Der Bahndurchstich

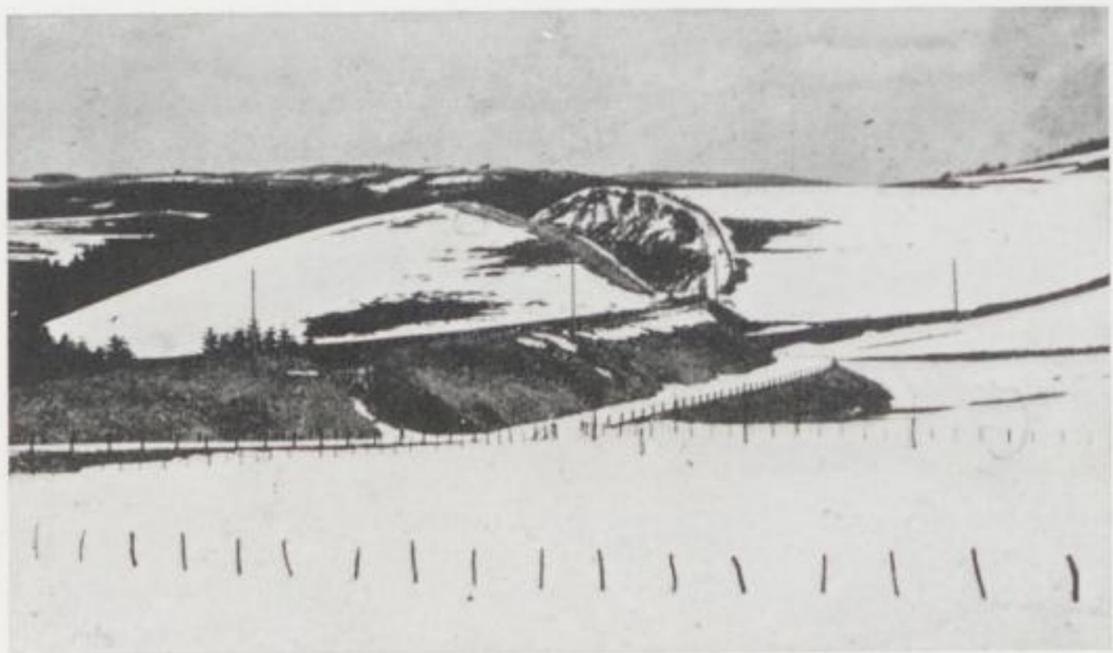


Abb. 17
Der Bahndurchstich
Photographie

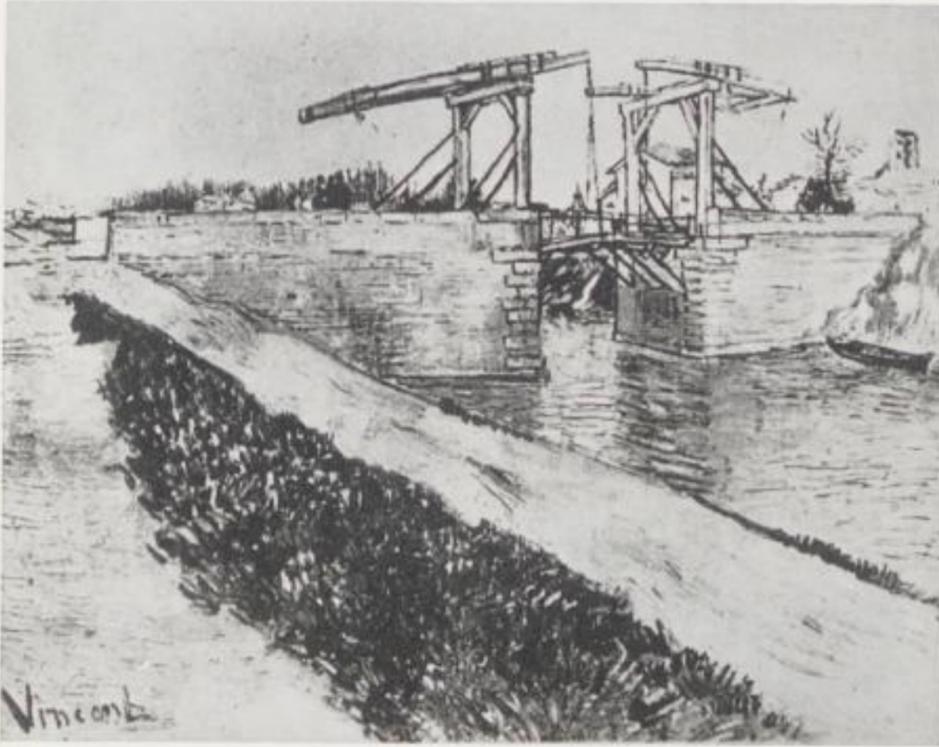


Abb. 18
Vincent van Gogh
Brücke bei Arles

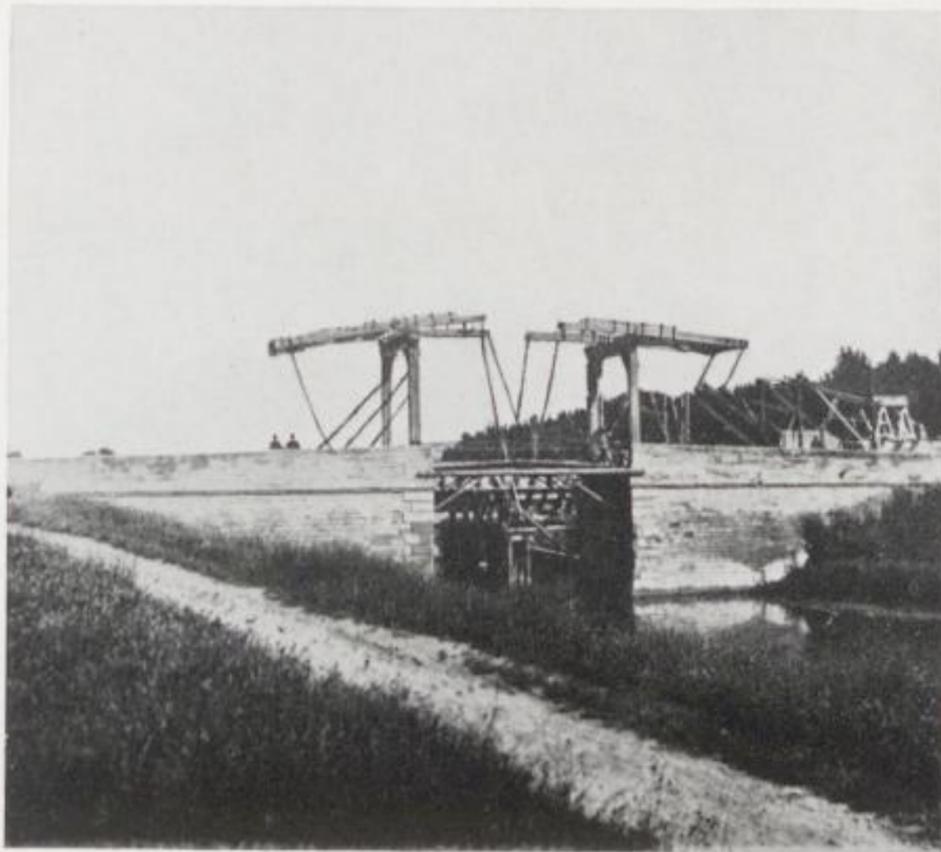


Abb. 19
Brücke bei Arles
Photographie



Abb. 20
Vincent van Gogh
Die Rhonebrücke 1888



Abb. 21
Die Rhonebrücke bei
Arles/Photographie 1931



Abb. 22
Vincent van Gogh
Die Unterführung

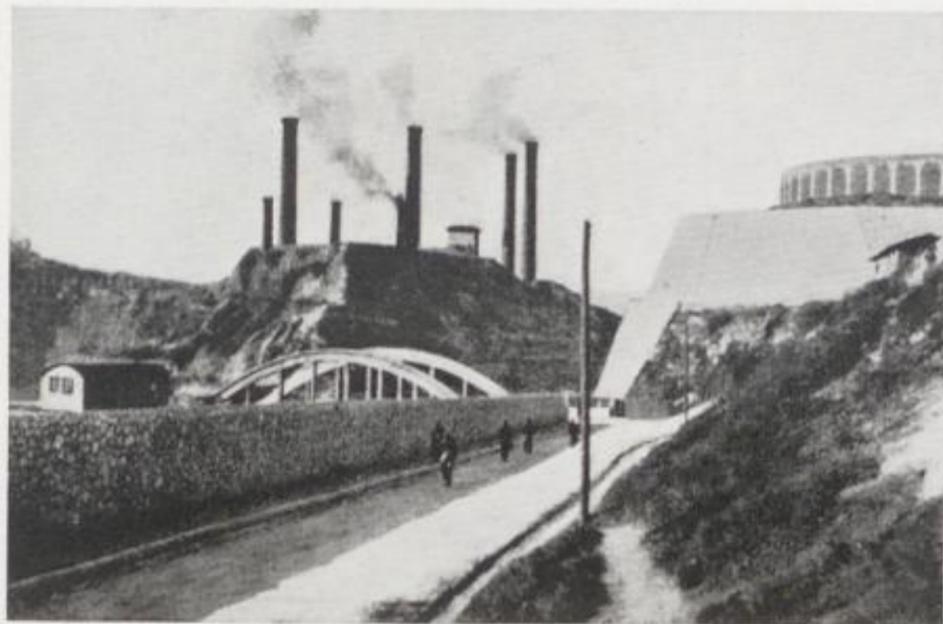


Abb. 23
Industrielandschaft
bei Marseille



Abb. 24
Maurice Utrillo, Rue St. Rustique in Paris

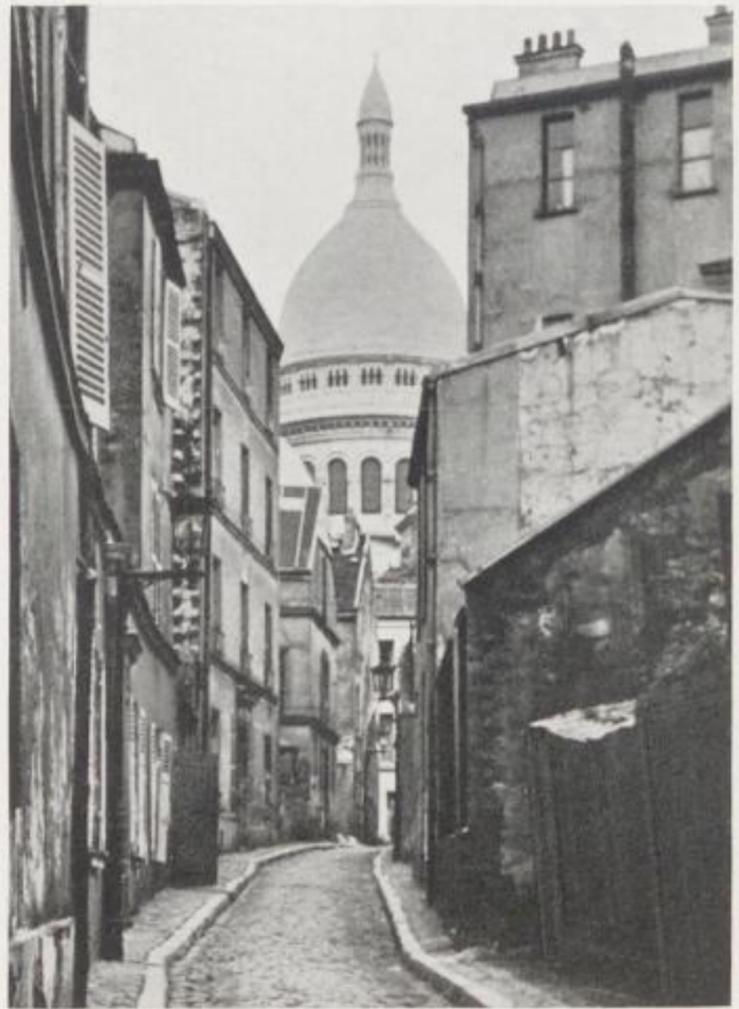


Abb. 25
Rue St. Rustique in Paris / Photographie

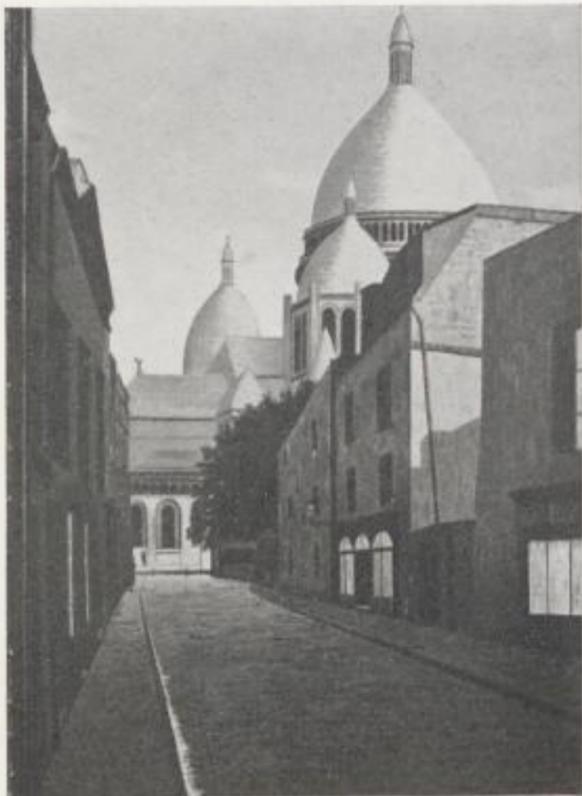


Abb. 26
Bombois, Rue St. Denis, Paris

Abb. 27
Utrillo, Rue St. Denis

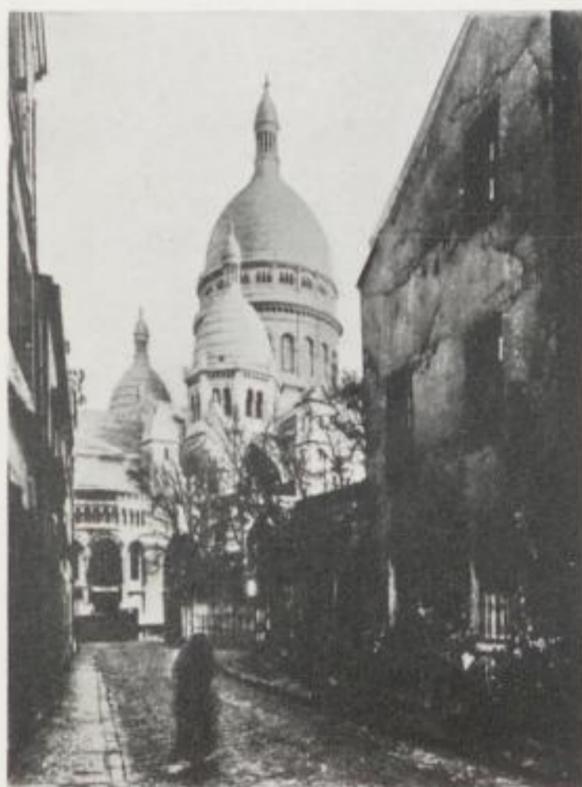


Abb. 28
Rue St. Denis in Paris, Photo



Abb. 29
Werner Peiner,
Die Kirche in Cronenburg



Abb. 30
Die Kirche in Cronenburg
in der Eifel, Photographie

Abb. 31
Werner Peiner, Bildnis einer Frau



Abb. 32
David Oktavius Hill, Porträt
Photographie um 1840



Abb. 33
Herberholz
Bildnis des San. Rat
Hartmann



Abb. 34
Bildnis des Herrn Baron
v. N. Photographie

x



2,70



SLUB DRESDEN



3 4052802