Probleme
d. Fotogr.
1
1956

Sächsische
Z 8°
10691
K IA-8/91 10 000 1/329
Landesbibl.

SLUB
Wir führen Wissen.

SLUB
Wir führen Wissen.

# PROBLEME DER FOTOGRAFIE

HEFT 1

Dr. Fritz Schimmer

## Rangerhöhung der Fotografie

VEB WILHELM KNAPP VERLAG · HALLE (SAALE)

SLUB
Wir führen Wissen.

# PROBLEME DER FOTOGRAFIE

HEFT 1

## Rangerhöhung der Fotografie

Von

Dr. Fritz Schimmer

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

VEB WILHELM KNAPP VERLAG · HALLE (SAALE) 1956

SLUB
Wir führen Wissen.

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

57/66
x

DN: A 256/30/646

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany 1956

Veröffentlicht unter der Lizenznummer 154 des Amtes für Literatur und Verlagswesen
der Deutschen Demokratischen Republik · Nr. 460/67/56

Druck: VEB Druckerei der Werktätigen, Halle (Saale)

1957 IC 6 5

## Zur Einführung

Der VEB Wilhelm Knapp Verlag, Halle (Saale), eröffnet in Verbindung mit seinen Fotozeitschriften mit diesem Heft seine neue Schriftenreihe „Probleme der Fotografie“ und legt seinen Lesern in der Arbeit von Dr. Fritz Schimmer eine Publikation vor, die einer eingehenden Diskussion bedarf. Das Redaktions-Kollektiv vertritt nicht in allen Teilen die fundiert interpretierten Ansichten des Verfassers und ist der Auffassung, daß es zunächst Sache eines breiten Interessentenkreises ist, ebenso fundiert aus seiner Perspektive dazu Stellung zu nehmen. Die Fotografie ist noch jung und besitzt noch nicht die feste ästhetische Theorie, die sie haben müßte. Der Weg zu ihr führt jedoch nur über die schöpferische Auseinandersetzung, zu der wir mit unserer Veröffentlichung alle jene Kräfte anregen wollen, denen die technische und künstlerische Entwicklung der Fotografie am Herzen liegt.

*Helmut Grunwald*

SLUB
Wir führen Wissen.

## Inhaltsverzeichnis


Seite

I. Die Welt der Bilder — Fotografie und Malerei . . . . . 5

II. Das gemalte Bild und sein Ursprung . . . . . 6

III. Eigenschaften und Rang des gemalten Bildes . . . . . 10

IV. Das fotografische Bild und sein Ursprung . . . . . 13

V. Wertbestimmung des fotografischen Bildes . . . . . 19

VI. Das farbenfotografische Bild . . . . . 22

VII. Rangerhöhung der Fotografie durch museale Pflege . . . . . 25

VIII. Rangerhöhung — eine Forderung der Gegenwart . . . . . 29

IX. Carl Gustav Carus, ein Vorbild auch für den Lichtbildner . . . . 32


SLUB
Wir führen Wissen.

*Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.* *Goethe.*

## I. Die Welt der Bilder — Fotografie und Malerei

Fotografie und Malerei sind zwar durch den Begriff „Bild" zusammengeklammert, da sie beide — mit sehr verschiedenen Mitteln — Bilder hervorbringen, aber rangordnungsmäßig sind sie nicht, wenigstens nicht im gleichen, allgemein anerkannten Maße, durch den übergeordneten Begriff „Kunst" verbunden, wie dies Malerei, Dichtung, Musik und Tanz unbestritten für sich in Anspruch nehmen. Das ist merkwürdig, denn die genannten Künste bringen nicht einmal einander ähnliche Werke hervor, während Malerei und Fotografie sogar den gleichen Gegenstand zum Vorwurf haben können.

Was ist ein Bild? Woher kommt es? Jedenfalls muß — bei der Malerei wie bei der Fotografie — ein Mensch da sein, der es gemacht, ja der es vorher als Bild irgendwie gesehen oder visionär erlebt hat. Ein Bild ist — sonst kommt ihm dieses Prädikat nicht zu — ein geistig geformtes Stück Wirklichkeit. Sein Wert kann weder bei der Malerei, noch bei der Fotografie mit Maßstäben gemessen werden, die den Formungs- oder Gestaltungsprozeß als solchen unberücksichtigt lassen.

Die Überbetonung der technischen Dinge in der Fotografie hat aber, so wichtig und selbstverständlich diese sein mögen, dazu geführt, dem geistigen Ursprung, d. h. den Wurzeln der visuellen und psychischen Erlebnisvorgänge oder dem Weg vom Seherlebnis zum Bild, nicht die gleiche Beachtung zu schenken, wie dies bei der Malerei geschieht. So stehen sich, wenn wir einmal die zweidimensionale Welt der Bilder als ein Ganzes ins Auge fassen, tatsächlich z w e i Welten einander gegenüber: Die Welt der g e m a l t e n Bilder und die Welt der f o t o g r a f i s c h e n Bilder. Und doch liegt beiden die gleiche sichtbare, wirkliche Welt zugrunde. Beide, Malerei und Fotografie, haben den Stoff, den sie bilden und umschaffen, gemein. Er ist für beide fast unbeschränkt. Es sind die sichtbaren Dinge schlechthin.

Um festzustellen, ob die Vernachlässigung des geistigen Ursprungs, des vor-fotografischen Prozesses, nur an abgelenkter — nämlich durch die technischen Dinge in Anspruch genommener — Aufmerksamkeit oder an einem tiefer begründeten Wesensunterschied zwischen Malerei und Fotografie liegt, wird es nützlich sein, zu untersuchen, was denn das Wesen des g e m a l t e n Bildes eigentlich ausmacht. Erst, wenn wir dies wissen, können wir fragen, ob für die Fotografie — abgesehen von den eigentlich technischen Prozessen, die mit Lösen des Verschlusses beginnen — Ähnliches gilt.



SLUB
Wir führen Wissen.

## II. Das gemalte Bild und sein Ursprung

Natürlich gibt es nicht nur einen Zugang zum Wesen und zur Deutung gemalter Bilder, nicht nur eine Antwort auf die Frage, was Bilder eigentlich sind, welche Stellung sie im Reich des Geistes und der Kultur einehmen. Clemens Münster[1]) — um nur einen der zahlreichen Versuche zu nennen — führt ihren geistigen Gehalt auf vier Begriffe zurück, nämlich auf die Begriffe der Ordnung, der Erkenntnis, der Neuschöpfung und der Bannung. Untersuchen wir kurz, was er damit meint, und prüfen wir danach, ob und inwieweit wir diese vier Kategorien auch auf die Welt der fotografischen Bilder anzuwenden vermögen:

1. Ordnung, Gliederung, Geschlossenheit, inneres Gleichgewicht sind Voraussetzungen für den Bestand eines jeden Kunstwerkes, möge es angehören, welcher Kunstgattung es will. Drama, Sinfonie, Tanz, Plastik, Gemälde — bei allen kommt dem Betrachter oder Hörer als erstes zum Bewußtsein, daß hier Einzeldinge zu einem Gebilde höherer Art geordnet oder komponiert worden sind. Ein gemaltes Bild ohne Komposition ist so unmöglich, wie ein Bau ohne Statik. Aber weisen Gebilde der Natur nicht ebenfalls eine derartige Ordnung oder Komposition auf? Ein Kristall, hinter dem wir sein Wachstumsgesetz ahnen, der Wunderbau eines Radiolars[2]), die Filigranstruktur eines Farrenblattes, eine Orchideenblüte, eine Meduse, ein Schmetterling usw.? Die höchste Zweckmäßigkeit ihres Baues scheint uns sogar gleichbedeutend mit ihrer Schönheit zu sein.

Wenn ein Gegenstand der Natur gemalt wird — eine Landschaft, ein Baum, ein Menschenantlitz — kann man dies trotz stärkster und gewollter Änderungen, Vereinfachungen, Steigerungen, die man vornimmt, nicht willkürlich tun. Auch das Malwerk muß das sich in jedem abbildenswerten Naturgegenstand offenbarende „Gesetz der Natur" respektieren, wenn es in ihm auch nicht unmittelbar, sondern verwandelt, transformiert zur Darstellung gelangt. Die Sinneseindrücke (Reize), die der Künstler empfängt, sind mannigfaltig, ja chaotisch. Aber er sichtet sie, klärt sie. Er erkennt und erfühlt die natürliche Ordnung, in der sie zueinander stehen, und prägt ihnen, bzw. dem gemalten Gegenstand, eine gleichsam verklärte, höhere Ordnung auf. In dieser höheren Ordnung ist alles enthalten, was ihm, dem gestaltenden Künstler, sichtbar ward: Kräfte der Natur, Eigenschaften der Stoffe, Geheimnisse des Lebendigen und — wenn es sich um Personen handelt, die er malt — Gedanken, Empfindungen, die er nur ahnt und die der nicht sichtbaren Innenwelt des Dargestellten angehören. So bekommt das Bild Fülle, es wird zum Kosmos (griechisch = Ordnung), zur geordneten Fülle.

---

[1]) Clemens Münster, Das Reich der Bilder, Herder, Freiburg 1940.
[2]) Einzeller mit wundervoll gestaltetem Kieselsäureskelett.

2. Die zweite Wurzel für die einem gemalten Kunstwerk zugrunde liegenden seelischen Vorgänge ist Erkenntnis und zwar eine solche, die sich auf die Totalität des zu malenden Gegenstandes erstreckt. Um ein Ding malen zu können, muß man es in bezug auf seine Form — als Ausdruck seines Innern — und in allen seinen Teilen mit höchster Genauigkeit erkannt haben. Schon die Skizzen zu einem Gemälde — man denke etwa an Menzels Studien und Zeichnungen zu einem seiner Gemälde (Eisenwalzwerk) — enthält, wenn auch auf knappste Form gebracht, wesentliche Charakterzüge des späteren Werkes. Wenn wir von einem großen Malwerk sagen, daß es „aus einem Gusse" sei, so erkennen wir damit an, daß es das Ergebnis einer tiefen Einsicht in das Gefüge seiner Erscheinungen ist. Nicht nur das Ganze wird in seiner Bedeutung, in seinem Wesen „erkannt", sondern auch das Individuelle, Zufällige. Der Maler gelangt so zu einer Zusammenschau von zeitlos Gültigem und Vergänglichem, Allgemeinem und Einmaligem. Er beschreibt, deutet und lobt zugleich das Dargestellte. Dem Maler ist freilich freigestellt, was er aus der Fülle der sich bietenden Erscheinungen mit „ins Bild nehmen" will, was er weglassen, umstellen muß usw. Aber das Bild ist dann doch mit den Gegenständen, die es enthält, eine auf einem malerischen — nicht intellektuellen — Erkenntnisvorgang beruhende neue Wirklichkeit.

Um sich zu vergegenwärtigen, was überhaupt „Erkenntnis" eines Gegenstandes bedeutet und wie vielseitig sie sein kann, denke man sich als zu malendes Objekt etwa eine Landschaft. Schon die Betrachtung einer Landschaft — ohne Absicht auf ihre malerische Darstellung — kann unter sehr verschiedenen wissenschaftlichen Aspekten erfolgen, je nachdem, ob mich ihr erdgeschichtliches Fundament, die Gestalt ihrer Oberfläche, die atmosphärischen Erscheinungen, ihr Pflanzenkleid, ihre Beziehungen zum Menschen als Raum seiner Geschichte oder Wirtschaft usw. interessieren. Nicht daß auch der Maler bewußt von einer der genannten, den Reichtum des Sichtbaren gar nicht erschöpfenden Betrachtungsweisen ausginge. Das tut er gewiß nicht. Aber so wie schon das wissenschaftlich geschulte Auge in einer Landschaft sehr verschiedene Dinge sieht, so erkennt erst recht das Auge des Malers in derselben Landschaft sehr verschiedene Kräfte und Spannungen, Formen und Farben und bringt sie zur Darstellung. Dürer, Altdorfer, Breughel, Poussin, Ruysdal, Koch, Caspar David Friedrich, Monet, Van Gogh — welcher weltweite Unterschied der Auffassung in der Wiedergabe von Weite und Mannigfaltigkeit des Raums einer Landschaft: der Atmosphäre, des Spiels von Wind und Wasser, des geheimnisvollen Lebens in Baum und Strauch, der Zartheit und Stille der Blumen, der Leuchtkraft aller Dinge! Wer mit Maleraugen, oder geschult an den Werken ihrer großen Meister, Landschaften betrachtet, sieht sie neu, genießt sie bewußter als zuvor.



SLUB
Wir führen Wissen.

Die malerische Erkenntnis beruht selbstverständlich auf einer anderen Beziehung zum dargestellten Gegenstand als die wissenschaftliche, die sich auf die kausalen Zusammenhänge richtet: Der Maler liebt vor allem die Dinge, die er darstellt. Seine optische Einfühlung führt ihn, aber auch den Betrachter seiner Bilder, dicht an das Herz der Dinge. Malerische und kausal-wissenschaftliche Erkenntnis bedienen sich verschiedener Mittel des Denkens. Es scheint so, als ob im Malerischen das Denken in Begriffen abgelöst wäre durch ein Denken in Formen und Farben, Licht und Schatten, oder wie man es ausdrücken soll, denn „denken", das analytischer Natur ist, kann man im Grunde die synthetische, aufs Ganze gerichtete Erkenntnisweise des Malers wieder nicht nennen. Wie dem auch sei: die malerische, nicht auf die Oberfläche der Dinge beschränkte, sondern tief in ihr Inneres eindringende Erkenntnis beruht auf einer nur ihr eigentümlichen Beziehung zur Wirklichkeit. Ihrem „Denken" erschließt sich Unsagbares, das sie transformieren muß, um es in Formen und Farben aussprechen zu können.

3. Würde die Malerei nur wiederholen, was in der Natur schon da ist, so wäre sie ohne (künstlerische) Bedeutung. Das Bild ist aber etwas Neues, eine Neuschöpfung, um die die dargestellte Wirklichkeit bereichert erscheint.

Bilder gehören gleichsam einer anderen Welt an. Sie bilden eine Welt für sich, die Welt der Bilder und offenbaren uns eine nur in ihnen lebendige Wirklichkeit. In Bildern begegnen uns Menschen, Tiere, Pflanzen, Berge und Täler, Gewässer und Wolken — kurz, Abbilder von allen möglichen Dingen der Welt. Aber zugleich sind es neue Menschen, Pflanzen und Tiere, neue Landschaften, Flüsse und Wolken, wie sie außerhalb der Welt der Bilder nicht zu finden sind.

Den Karl V. auf den prachtvollen Bildnissen Tizians hat es in Wirklichkeit gar nicht gegeben — und doch sagen uns diese Porträts mehr über den Kaiser, als die zahlreichen Biographen über den Helden berichten, den es übrigens auch nicht gegeben hat, so paradox dies klingen mag. Wenn man sich vergegenwärtigt, was an jedem dieser Porträts — an dem in der Alten Pinakothek (München) und den beiden Madrider Pradobildern (Karl V. stehend mit Hund, und zu Pferde in der Schlacht bei Mühlberg) — neu ist: Es ist die Vision des gesteigerten kaiserlichen Seins, die Machtfülle dessen, in dessen „Reich die Sonne nicht untergeht". Diesen Karl V. gab es in der Natur ebenso wenig, wie es die Wälder Ruysdals, die lodernden Zypressen und Strahlensonnen Van Goghs gegeben hat. Es wäre vergeblich, sie in der Natur suchen zu wollen.

So offenbart sich uns eine für das Betrachten und Verstehen von gemalten Bildern wichtige Tatsache: Die Dinge im Bild haben ihre eigene Weise, da zu sein, die sich von der der natürlichen Gegenstände erheb-



SLUB
Wir führen Wissen.

lich unterscheidet. Sie unterstehen nicht den Naturgesetzen, sondern dem Gesetz des Kunstwerkes. Dieses Gesetz verlangt aber trotz aller Abweichungen vom nur Natürlichen (Übertreibungen, Verschiebung von Größenverhältnissen, dem Leuchten von Gesichtern, dem Schweben von Gestalten — wie im Isenheimer Altar —) höchste Wahrheit. Diese Wahrheit kann sowohl in der Beziehung zur Wirklichkeit eines Gegenstandes, wie zu seinen Möglichkeiten enthalten sein, so daß das Bild — als Neuschöpfung — eben doch eine echte Bindung an die Natur des Gegenstandes enthält, nur daß sie im Bild diese gewissermaßen noch übertrifft oder übersteigt.

Wir werden gerade dieser Tatsache besondere Beachtung schenken müssen, wenn wir später prüfen, ob und in welchem Sinne, mit welchen Einschränkungen und Vorbehalten, sie auch für die Welt der fotografischen Bilder gilt.

4. Die vierte Wurzel, aus der (gemalte) Bilder entstehen, nennt Münster (l. c.) Bannung. Damit meint er, daß eine Situation, ein Ding, ein menschliches Antlitz, der intime Lebensvorgang eines Tieres oder einer Pflanze, vom Maler — als Gegenstand seines Kunstwerks — nicht nur erkannt, sondern durch Bannung auf die Leinewand auch zeitlich fixiert, d. h. aus dem Strom der Zeit herausgenommen und der Vergänglichkeit entrissen worden ist. „Bilder sind stille Inseln der Unvergänglichkeit im Strome der Wandlungen". Das Lächeln der Mona Lisa im Lionardoschen Gemälde dauert schweigend durch die Jahrhunderte fort und bezaubert Generationen von Menschen — so wie zahllose gemalte Gesichter geliebter und ungeliebter Frauen uns anlächeln, fragend anblicken und dadurch fesseln oder unzählige, Form gewordene Empfindungen uns über große Zeiträume hinweg aufs Neue ergreifen. Große Augenblicke, wie die monumentale Haltung des zu Pferde sitzenden Karl V. bei Mühlberg, werden ebenso zeitlos, wie hauchzarte Augenblicke eines flüchtigen Erlebnisses, etwa eines Klanges, wie im Terborchschen Konzert, oder intimes, genußvolles Zuschauen des Betrachters, wie im Vermeer van Delftschen „Brief", das kürzlich aus Moskau zu uns zurückgekehrt ist.

So wohnt der Welt der Bilder eine Unvergänglichkeit inne, die jenseits der Zeit Bestand hat.

Was aber hat der Maler der Vergänglichkeit entrissen? Es ist das Vergänglichste, durch kein anderes Mittel zu Ersetzende: nämlich seine optische Erscheinung, der „farbige Abglanz des Lebens" (Goethe). Mit dessen Fixierung werden aber gleichzeitig auch die sich ständig wandelnden, sich nur körperlich (in Bewegungen) offenbarenden seelischen Regungen unvergänglich gemacht. Wenn wir oben sagten, daß das Bildnis Karls V. mehr über ihn, den Menschen, aussage, als ein Bericht, ein gesprochener Satz oder ein Brief, so bekennen wir damit nur, daß es unmittelbar von der Persönlichkeit des Dargestellten erfüllt



SLUB
Wir führen Wissen.

ist. Diese, ihr persönliches Sein, ihr Wesenskern, scheint durch das Bild für Jahrhunderte gebannt.

Das aber, dieses der Zeit Entreißen, das uns auch bei der Fotografie noch zu beschäftigen haben wird, ist die eigentliche Frucht der malerischen Erkenntnis und wohl auch der tiefere Grund dafür, daß wir Kunstwerken, als Schmuck des Lebens, jenen überragenden Wert beimessen, daß wir sie sammeln, ausstellen, pflegen und durch Reproduktionen verbreiten (siehe VII). Freilich setzt jede Sammlung und Pflege von Kunstwerken den Besitz objektiver Maßstäbe für ihren Wert und ihre Qualität voraus, d. h. eine Rangordnung. Das subjektive, naive Urteil, das nur Erfahrungen und Empfindungen des Betrachters enthält, genügt nicht.

## III. Eigenschaften und Rang des gemalten Bildes

Welche Eigenschaften nun sind für die Qualität eines gemalten Bildes maßgebend? Sicherlich nicht allein sein Inhalt, obwohl ein Stilleben unser Interesse im allgemeinen weniger fesseln wird als ein Porträt. Es kommt nicht auf den dargestellten Gegenstand, sondern auf den Rang der Ausführung an. Ist die künstlerische Absicht erkannt, die einem Bild zugrunde liegt, so bestimmt sich seine Qualität danach, wie die Aufgabe gelöst ist, also auch in technischer Hinsicht, gleichgültig, ob es sich dabei um Probleme der Perspektive, der Raumanordnung, der Farbgebung oder um das Sichtbarmachen seelischer Vorgänge handelt.

Nun fragt der Laie meist nur, ob ihn das Bild als schön anspricht oder ob es ihm als nicht-schön mißfällt. Aber die Schönheit — dieser Begriff einmal im landläufigen, alltäglichen Sinne gebraucht — spielt in der Welt der gemalten Bilder seltsamerweise eine untergeordnete, jedenfalls keine ausschlaggebende Rolle, es sei denn, daß man den Begriff der „Schönheit“ so weit faßt, daß man neben der Primavera Botticellis, die zweifellos sehr schön ist, die Darstellungen des Elends durch Käthe Kollwitz, ihre Radierungen des Weberaufstandes, der Carmagnole und des Bauernkrieges, ihre ergreifenden Holzschnitte von hungernden Kindern usw. als schön gelten läßt, was wir heute tun.

Schönheit ist ebensosehr Gegenstand der Definition wie der Empfindung, des inneren Erlebnisses. Wieviele Definitionen des Schönen aber gibt es in der Philosophie, von Heraklit an, dem das Schöne sich als Harmonie offenbarte, bis zu Herder, der das Schöne als sinnlichen Ausdruck innerer Vollkommenheit verstanden wissen wollte. Auch Kant gebraucht den Begriff des Schönen als Ausdruck „höchster Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit“, die nur schau-, nicht errechen-

bar ist. Die deutschen Romantiker (Schlegel, Tieck, Novalis) sahen im Schönen nur Schein und meinten, daß das Schaffen schöner Dinge (also auch das Malen von Bildern) aus dem Spieltrieb erfolge. Dem Philosophen Hegel war Schönheit das sinnlich wahrnehmbare „Scheinen der Weltvernunft". Es würde zu weit führen, die zahlreichen Theorien des 19. und 20. Jahrhunderts auch nur zu nennen, die so bedeutende Philosophen wie Fechner, E. v. Hartmann, Külpe, Dessoir, Volkelt usw. über das Schöne und seine in Natur und Kunst auftretenden Formen entwickelt haben. Die neuere Ästhetik hat sich von diesen mehr formalistischen Theorien und Deutungsversuchen jedoch wieder abgewendet und sucht in der umfassenderen Phaenomenologie, d. h. der Lehre vom Erleben des Wesens der Dinge, einen sicheren Standpunkt zu gewinnen.

Dieser Theorie verwandt sind auch die hier kurz dargestellten vier Kategorien Münsters (siehe oben). Wenn er sagt, daß es eine natürliche Schönheit, losgelöst vom Menschen und seinem Bewußtsein, nicht gibt und daß ein Mensch als schön nur „eine gewisse Übereinstimmung und Harmonie zwischen sich selbst und einem Gegenstand" empfindet, so ist es danach eigentlich widersinnig, von Erscheinungen der Natur zu sagen, sie seien schön. Daß wir auch Dinge der Natur als schön empfinden, liegt nur daran, daß auch wir „Natur" sind und demselben Urgrund wie sie entstammen. Auch Kunstwerke empfinden wir nur dann als schön, wenn wir uns von ihnen kraft einer inneren Resonanz und Harmonie angesprochen fühlen. Je mehr diese Harmonie über das rein Individuelle hinausreicht und das Allgemeine der Menschennatur umfaßt, desto höher wird der künstlerische Rang des betrachteten Kunstwerks zu bestimmen sein.

Aber, wie wir schon oben sagten: Daß wir ein Malwerk als schön empfinden, reicht zu seiner Rangbestimmung noch nicht aus. Der malerische Rang scheint vielmehr etwas Elementares, tiefer Verwurzeltes zu sein, wobei aber unter „malerisch" ja nicht etwa das verstanden werden darf, was als „Vorbild" so viel Unheil in der Fotografie angerichtet hat, nämlich eine billige Komposition von Dingen zu einem dem Auge wohlgefälligen Effekt. Dieses Nachäffen der Malerei hat dem Ansehen der Fotografie sehr geschadet. Es würde zu weit führen, im einzelnen zu untersuchen, nach welchen Kriterien sich der malerische Rang eines Bildes bestimmt. Wir wollen, um uns diese Aufgabe zu erleichtern, auch hierbei uns der Münsterschen Kategorien bedienen. Allgemein würde das heißen: Der Rang oder Wert eines gemalten Bildes hinge davon ab, bis zu welchem Grad in einem Bild Ordnung verwirklicht ist, mit welcher Vollständigkeit, Tiefe und Genauigkeit der zur Darstellung gelangte Gegenstand erkannt, inwieweit wir im Kunstwerk — verglichen mit dem gemalten Naturgegenstand — etwas Neues, so noch nicht Gesehenes oder Gemaltes

zu erblicken vermögen und wie mächtig die Idee der Bannung in ihm ist.

Zur Ordnung eines Bildes gehört (wertmäßig), daß die künstlerische Absicht, das Thema, der eigentliche Bildgegenstand, deutlich ist. Das gilt genau so von den rein optischen Phaenomenen, vom Glanz des Meeres, dem seine Wellen peitschenden Sturm, der Transparenz einer zarten Blüte usw., wie von der Darstellung des Schmerzes, der Freude, der Liebe, des Hasses und der Angst usw., also den im Bild sichtbar gemachten Affekten. Alle Formen, alle Farben müssen — wenn das Bild gut sein soll — an der Verwirklichung der künstlerischen Absicht (Bildidee) teilhaben, müssen in sie einbezogen sein und zur künstlerischen Geschlossenheit des Bildes beitragen. Für die Qualität eines Bildes ist weiter bedeutsam, ob der Maler Wichtiges und Unwichtiges klar getrennt hat. In Holbeins Kaufmann Georg Gisze (Berlin) sind die dargestellten Nebendinge (Waage, Geschäftsbücher, Rechnungen, Briefe) fast stillebenartig da, aber sie sind nicht lediglich Schmuck, schildern nicht lediglich das Kaufmannsmilieu, sondern verstärken den Leitgedanken, das Thema, dem sie dienend untergeordnet sind. Rembrandt schiebt dagegen alles Nebensächliche ins Dunkel oder läßt es weg, dafür den Hauptgegenstand ins Licht rückend — und welches Licht!

Das alles nennen wir in der Malerei Komposition. Sie ist der Inbegriff der Ordnung im Bild.

Von entscheidender Bedeutung für den Rang eines Bildes ist die Umwandlung des optischen Rohstoffes der Erscheinungswelt in Gestalten der Bilderwelt, also in malerische Substanz. Die Formen und Farben eines Bildes können denen der Natur ähnlich sein, aber sie sind substantiell andere. Sie sind neu (Neuschöpfung der Dinge). Licht und Dunkel führen im Bild ein anderes, bedeutenderes Leben als außerhalb. Dabei gibt es so viele Weisen, einen Gegenstand malerisch zu erfassen, als es Maler gibt. Eine Bedingung aber muß erfüllt sein: Daß aus dem gemalten Ding seine Urform leuchtet, daß in ihm und durch ihn seine eigentliche Bedeutung erkannt und erlebt wird. In dem Grade, in welchem der Maler diese Urwirklichkeit der Dinge bloßlegt, nimmt er dem Betrachter eine — von ihm selbst nicht lösbare — Sehaufgabe ab. Das Maß, bis zu welchem ihm dies gelingt, bestimmt ebenfalls den Rang eines Bildes.

Jedes echte, d. h. von einem Könner und Meister gemalte Bild, bildet nicht nur einen, vom Maler für würdig befundenen Gegenstand der Natur ab und schafft ihn neu, sondern ist — als Kunstwerk — selbst ein Stück gewordener Natur; so, wie der Maler biologisch der Natur angehört, in deren Auftrag er, als ihr Medium und Instrument, handelt. Dies geschieht, — wie alle Großen der Kunst bekannt haben —



SLUB
Wir führen Wissen.

nicht willkürlich, sondern unter Zwang, der an den Urgrund des schöpferischen Seins rührt. Aus dieser Irrationalität des künstlerischen Schaffens erklärt sich die Kraft, mit der echte Kunstwerke uns in ihren Bann ziehen und Künstlerpersönlichkeiten durch Jahrhunderte hindurch als Genien der Menschheit fortleben.

Das banale Laienurteil, daß ein Bild „natürlich" sei, bezieht sich nicht nur darauf, daß der naive Betrachter befriedigt eine gewisse Übereinstimmung zwischen Gegenstand und Bild entdeckt, sondern besagt auch, daß das Bild als in sich natürlich, in sich ruhend, als organisch möglich, als geistig wahr empfunden wird. Ein gutes Bild ist voller Spannung, ja es lebt aus ihr. Und diese Spannung überträgt sich auf den Betrachter und löst in ihm jene glücklichen und lustbetonten Empfindungen aus, die wir Kunstgenuß nennen.

## IV. Das fotografische Bild und sein Ursprung

Treffen die Voraussetzungen, die wir für das Zustandekommen eines gemalten Bildes kennengelernt haben (Ordnung, Erkenntnis, Neuschöpfung, Bannung) auch für das fotografische Bild zu?

Damit der Versuch, Fotografie und Malerei miteinander zu vergleichen, nicht von vornherein dem Vorwurf der Anmaßung preisgegeben ist, sei eines vorausgeschickt: Die Kamera — und sei es die teuerste, bestausgerüstete — ist für das Gelingen eines fotografischen Werkes ebensowenig entscheidend, wie es Malgrund, Pinsel und Farben für ein Gemälde sind. Bleiben wir uns vielmehr dessen bewußt, daß Malerei und Fotografie durch die Begriffsklammer „Bild" zusammengehalten werden, so verschieden Foto und Gemälde aussehen und so abweichend voneinander das Verfahren ihrer Entstehung sein mag. Und erinnern wir uns ferner, daß hinter jedem der Münsterschen Postulate ein Mensch vorausgesetzt wird, dessen Persönlichkeit von ihnen erfüllt ist.

Auch das Zustandekommen des fotografischen Bildes ist ohne die Persönlichkeit des Fotografierenden und sein ganz bestimmtes Verhältnis zur Außenwelt nicht vorstellbar. Malerisches und fotografisches Schaffen ruhen auf dem gleichen Seinsgrund des Lebens, gehen aus dem gleichen oder wenigstens aus einem ähnlichen Bedürfnis nach Lebensäußerung und nach Gestaltung hervor.

1. Über die weltanschaulichen und allgemein kulturellen Voraussetzungen des fotografischen Schaffens habe ich mich bereits an anderer Stelle geäußert.[3]) Dort habe ich schon als das wesentlichste Merk-

[3]) Schimmer, Die Fotografie kulturkritisch und philosophisch gesehen. — Die Fotografie, Jg. 1954, Heft 5.

mal des fotografischen Bildes das Bestehen einer Ordnung bezeichnet und unter dem Trieb zur Ordnung, der den Fotografierenden beseelen muß, wenn er einen Gegenstand der Natur in seiner Vollkommenheit darzustellen gedenkt, den Willen zur Isolierung verstanden, nach Abgrenzung gegen das Mannigfaltige. Insofern sind sich also Malerei und Fotografie sehr ähnlich, d. h. wir dürfen den Isolierungswillen beider als gleich mächtig ansehen. Beide wollen die der Natur innewohnende Ordnung zum visuellen Erlebnis des Betrachters machen. Der Fotograf isoliert einen Gegenstand — wie der Maler auch — durch Begrenzung im Rechteck der vier Bildseiten, seine durch das Licht gesteigerte Form oder das blitzartige Fixieren einer sein Wesen offenbarenden Bewegung. Das alles und noch viel mehr schafft eine in der Natur so nicht vorhandene, gesteigerte Ordnung.

2. Einen Gegenstand der Natur so isolieren zu können, setzt aber beim Fotografen auch einen ähnlichen Erkenntnisvorgang wie beim Maler voraus, insofern nämlich, als er bei beiden auf die Erkenntnis des Wesens des Gegenstandes und die Erfassung und Darstellung seiner Totalität gerichtet ist. Ohne diese vorausgegangene Erkenntnis ist ein Bild überhaupt nicht denkbar. Beim gemalten Bild ist es jedoch eine mehr intuitiv-wirksame, spezifisch malerische Erkenntnis, die nachträglich zu analysieren schwierig ist, zumal der Künstler selbst über den Schaffensprozeß kaum Auskunft zu geben bereit ist. („Bilde Künstler, rede nicht!".) Beim Fotografen dagegen kann die — oben erörterte — wissenschaftlich-intellektuelle und stets analysierbare Erkenntnis stärker, ja sie kann ausschlaggebend für das Zustandekommen einer Aufnahme sein. Dieser Wesensunterschied ist schon in den Darstellungsmitteln begründet: Die Kamera arbeitet anders als die malende oder zeichnende Hand. Sie bringt unnachsichtlich und ohne daß der Fotograf es hindern oder nachträglich von ihr Wiedergegebenes entfernen, zurückhalten oder ändern kann, alle sichtbaren und ins Objektiv gelangenden Einzelheiten des Objekts zur Erscheinung. Bedeutet das, daß die tiefere Einsicht des Fotografen in das Gefüge etwa einer durch ihre Formen und ihren geologischen Bau ausgezeichneten und ihn gerade darum reizenden Landschaft vor den zwangsläufig mitfotografierten Nebendingen die Waffen strecken muß? Durchaus nicht! Auch das fotografische Bild einer Landschaft — mag es nun um seiner wissenschaftlich verstehbaren Wesenszüge oder nur um seiner Schönheit willen aufgenommen werden — verdankt seine Entstehung einer vorausgegangenen Zusammenschau. Er ist nicht lediglich der Spiegel der natürlichen, sondern enthält eine mit fotografischen Mitteln sichtbar gemachte neue Wirklichkeit. Wenn ich beim Fotografieren einer Landschaft, einer Pflanze, eines Tieres usw. die wissenschaftlich-intellektuelle Erkenntnis als Triebfeder zu einer Aufnahme anerkenne, so schließt dies keineswegs die Darstellung mit

künstlerischen Mitteln aus. Ja, wir dürfen sagen: Die Möglichkeit, konkret-realistisch Gesehenes und künstlerisch-Erlebtes zu verbinden, hat die Fotografie sogar vor der Malerei voraus. Sie wird ihr einerseits von der Beziehung, die der Mensch der Gegenwart zur Außenwelt hat, gleichsam abgefordert, anderseits aber auch von der fotografischen Kamera, diesem wunderbaren Präzisionsinstrument, angeboten. Umgekehrt wird der Malerei — außer natürlich, wenn sie noch gewisse, von ihr noch nicht an die Fotografie abgegebene illustrative Funktionen erfüllt — heute mit Recht vorgeworfen, daß sie mit einem „malerischen Abfotografieren" eines Gegenstandes sich selbst untreu wird und der Fotografie ins Handwerk pfuscht.

Um das Gemeinte verständlicher zu machen, möchte ich auf einen erst in den letzten 30—40 Jahren entwickelten und heute durch Verfeinerung der fotografischen Mittel (Kamera-Verschlüsse, Güte der Objektive, Sensibilität des Aufnahmematerials, Elektronenblitz usw.) zu höchster Meisterschaft gekommenen Zweig der Fotografie hinweisen: die Tierfotografie.[4]) Sie ist gleichzeitig ein Beispiel dafür, wie große, überragende Leistungen in der Fotografie heute nur von Spezialisten, also von denen zu erwarten sind, die sich einem Zweig der Fotografierkunst, dem aber gründlich, d. h. nicht nur bei völliger Beherrschung der technischen Hilfsmittel und -Verfahren, sondern ebenso vollkommener Kenntnis der aufzunehmenden Modelle und ihrer Lebensgewohnheiten hingeben. Ja selbst in dem geschlossenen, von wenigen Könnern beherrschten Gebiet der Tierfotografie hat sich — wie in dem mächtig angewachsenen Gebiet der Zoologie auch — noch eine, die Leistungen weiter steigernde Arbeitsteilung vollzogen, weil man erschöpfend mehrere, in ihren Lebensgewohnheiten von einander stark abweichende Tiergruppen ebensowenig kennen wie fotografiieren kann. So gibt es Großwild-, Kleinsäuger-, Amphibien-, Mollusken-, Wassergeflügel-, Singvögel-, Insektenfotografen, und nur bei den älteren Pionieren, wie Rudolf Zimmermann, Herm. Fischer, Herb. Ecke und anderen, finden wir, daß sie sich — meist nacheinander, selten gleichzeitig — verschiedenen Tiergruppen gewidmet haben. Bei den Tiermalern, die übrigens auch illustrativ stark zugunsten der Tierfotografen in den Hintergrund getreten sind, ist es ganz ähnlich.

Die Fotografie kann der „Spezialisierung" heute schon deshalb nicht entraten, weil jede Gegenstandsgruppe (Landschaft, Architektur und Plastik, Pflanze und Tier, Porträt, Technik usw.) nicht nur überdurchschnittliches technisches Können, sondern überragende, auf intimer Kenntnis beruhende Einsicht in die zu fotografierenden Gegenstände und ihre Mannigfaltigkeit voraussetzt.

---

[4]) Vergl. hierzu des Verfassers Aufsatz: Rudolf Zimmermann, ein Pionier der deutschen Tierfotografie. (Urania, Jg. 1955, Heft 8, S. 306—311).

Wenn wir oben bemerkten, daß die malerische Erkenntnis sich von der wissenschaftlich-intellektuellen dadurch unterscheide, daß sie von nicht rationalisierbarer Liebe zum Gegenstand, oft bis zu lodernder Leidenschaft, durchdrungen sein müsse, so dürfen wir diese Beziehung zwischen Subjekt und Objekt mit derselben Berechtigung heute auch dem Fotografen zubilligen, dem das Fotografieren innerer Beruf und höchste Lebensäußerung bedeutet. Auch hier möchte ich noch einmal auf die Tierfotografie hinweisen, die — das muß ich aus jahrelangem Umgang mit bedeutenden Vertretern dieser außerhalb aller Zweckhaftigkeit geübten Kunst bekennen — nur mit größter Hingabe und Geduld und mit Bereitschaft zum Ertragen von Strapazen und zahllosen Mißerfolgen und vor allem nur mit fast zärtlicher Liebe zum Tier und seinem Leben großer Leistungen fähig ist.

Wenn heute die Namen großer oder durch ihre Werke hervorragender Fotografen genannt und gemerkt werden, wie die bedeutender Maler und anderer bildender Künstler, so gilt dies nicht allein ihrem Können und ihren Leistungen, sondern es ist Bewunderung des schöpferischen Menschen schlechthin. Ihn zu ehren und zu verehren, ist jedem Empfänglichen Bedürfnis.

3. Daß es sich auch beim fotografischen Bild, dessen Gegenstand, frei gewählt und mit fotografischen Mitteln gestaltet ist, um eine Neuschöpfung handelt, ist am meisten von denen bezweifelt oder bestritten worden, die nicht die persönliche Leistung des Fotografierenden, sondern die Kamera für die Aufnahme verantwortlich machen. Es wird zwar zugegeben, daß die Fotografie dem Menschen ganz neue Bereiche der Wirklichkeit sichtbar gemacht und sie befähigt hat, die Dinge anders und neu zu sehen, aber man läßt nicht gelten, daß die uns im fotografischen Bild entgegentretende Welt überhaupt eine neue, andersartige, in der Wirklichkeit so nicht vorhandene ist. Warum? Sie sei ihr zu ähnlich! Die Kamera sei, so sagt man, nichts anderes als eine Brille, eine Lupe, ein Mikroskop oder ein Fernrohr, die die Dinge zwar deutlicher machen, vergrößern oder aus der Ferne in die Nähe rücken, aber an ihnen wesentlich nichts ändern.

Das fotografische Bild selbst sei demnach nur Abbild, nichts als Abbild seines Gegenstandes.

Was ist an diesem verbreitetsten aller Einwände gegen Rang und Aufgabe der Fotografie falsch?

Zunächst ist es verkehrt, zu behaupten, es gehöre zur „Realistik [5]) der Fotografie", nichts als eine Spiegelung des Gegenstandes zu geben. „Realistisch" bedeutet mehr wirklichkeits- als gegenstandsnah, wobei dem Begriff „Wirklichkeit" — der ursprünglichen, d. h. etymologischen

---

[5]) Das lateinische Wort res bedeutet nicht nur „Ding" oder „Sache", sondern auch Wirklichkeit.

Bedeutung[6]) entsprechend — der tiefere Sinn innewohnt: daß von Gegenständen Wirkungen ausgehen. (Also Wirklichkeit = Welt der wirkenden Dinge.) Das heute so heiß umkämpfte Wort „Realismus" setzt voraus, daß wir der Wirklichkeit selbst einen höheren Wert oder eine tiefere Bedeutung beimessen, als dies früher nicht nur geschehen ist, sondern geschehen mußte, weil die dingliche Welt (Materie), mit primitiven Mitteln untersucht und darum anders gesehen und erlebt wurde als heute. Der Wirklichkeitsbegriff ist in der Mitte unseres Jahrhunderts mit einem wesentlich reicheren Inhalt erfüllt, als vor 150 oder 300 oder 1000 und mehr Jahren. Daraus aber bestimmt sich die Beziehung des heutigen Menschen zur Wirklichkeit und sein Verlangen, sich mit ihr auseinanderzusetzen und sie und ihr Wesen darzustellen.

Ich habe in meiner bereits erwähnten kulturphilosophischen Studie über die Fotografie nachzuweisen versucht, daß die fotografische Kamera diesem Verlangen des Menschen, nicht lediglich einer zwangsläufigen technischen Entwicklung zu verdanken ist. Sie ist weltanschaulich, nicht technisch begründet. Die Kamera — in der Hand des modernen Menschen — ist das ihm und seiner Zeit gemäße und unentbehrliche Werkzeug, um die Unübersehbarkeit der dinglichen Welt übersehbar, begreifbar, assimilierbar zu machen und den Dingen in der zweidimensionalen Welt der Bilder zu einem eigenen Leben zu verhelfen, das nicht das gleiche ist wie das im Raume von ihnen geführte. Die weltanschaulich begründete Aufgabe der Fotografie wäre danach, durch ihre Darstellungen am Gegenstand selbst nicht unmittelbar erkennbare Wahrheiten zu offenbaren.

Vielleicht hat zu dem oben zitierten absprechenden Urteil auch beigetragen, daß man glaubte, man müsse, um Bild mit Bild (gemalt bzw. fotografiert) vergleichen zu können, auch die fotografische Aufnahme großflächig machen. Durch nichts hat man dem Wesen des fotografischen Bildes mehr geschadet, als durch sein Entfernen aus dem Nahraum intimer Betrachtung, also durch überdimensionales Vergrößern. Aber nicht nur das. Man hat durch diesen Fehler auch übersehen, daß die Fotografie — das liegt in ihrer Arbeitsweise (Schußbereitschaft, vielfache Variierbarkeit des Standpunktes, der Perspektive, der Beleuchtung usw.) — einen und denselben Gegenstand oder eine Gegenstandsgruppe nicht nur vielseitig zu sehen, sondern in ihrer Vielfalt auch darzustellen vermag, so daß sich Wesen und Schönheit eines Gebildes der Natur nicht — wie bei der Malkunst — in einem repräsentativen Werk, sondern in einer Viel-

---

[6]) Das deutsche Wort „Wirklichkeit" ist von „Werk" und dem entsprechenden Tätigkeitswort abzuleiten, wie im Wort Handwerker. Die Benützung des Tätigkeitswortes wirken (= tun, ein Werk vollbringen) für den textiltechnischen Vorgang erfolgte später.

heit, ja in einer Reihung zusammenhängender Bilder offenbaren, die als Ganzes zu sehen der Muße und dem Genuß des Betrachters überlassen wird. Diese auf mehrere Bilder verteilte Veranschaulichung der Wirklichkeit (z. B. Entwicklung eines Vorgangs, Bewegungsphasen eines Tieres, Menschen usw.) spielt heute sowohl in der illustrierten Presse wie im Unterricht (Lichtbild-Reihe!) eine so bedeutende Rolle, daß diese nur der Fotografie innewohnende Möglichkeit besonders hervorgehoben werden muß. Ihre Bedeutung für das Porträt ist, da die Porträt-Fotografie als Beruf sich noch immer als eine Art „Konkurrenz" vom Porträt-Maler herausgefordert fühlt und es ihm gleichzutun trachtet, noch nicht genügend gewürdigt — wenn man etwa von Kestings interessanten Versuchen der 30er Jahre absieht, in einem Porträt zwei Bildnisse (in verschiedenen Haltungen) zu vereinigen.[7])

Die künstlerische Größe von Hielschers Bilderbänden über Spanien, Deutschland, Italien usw. beruht ebenfalls auf der Vielfalt und Vielgesichtigkeit seiner fotografischen Visionen. Nicht anders ist es mit Heges Akropolis- und Olympia-Werk, seinen Naumburger Aufnahmen und zahlreichen anderen Bilderbändern, die durchaus als Ganzes gesehen und erlebt werden wollen. Aber auch jeder einzelne, nicht nach unvergänglichem Lorbeer strebende Fotograf ist sich dessen wohl bewußt, daß ihm die langsame Arbeitsweise des Malers nicht nur nicht nachzuahmen ziemt — sie war und ist selbstverständlich in bestimmten Fällen auch heute noch geboten, dort nämlich, wo Stativ und Großformat unentbehrlich sind —, sondern daß er mit der Kleinkamera zu schnellem visuellen Reagieren auf die Reize der Außenwelt gezwungen ist. Pinsel und Kamera sind ebenso voneinander verschieden in der Fähigkeit des Fixierens von Außenweltreizen wie Postkutsche und Flugzeug als Fortbewegungsmittel. Zwei Verkehrsmittel — zwei Zeitalter!

Die Schußbereitschaft der modernen Kamera und die Voraussetzung des schnellen Reagierens beim Benützer haben aber leider zu dem Urteil beigetragen: Etwas so schnell Geschaffenes könne mit „Kunst" schon gar nichts zu tun haben. Ein Kunstwerk reife langsam und brauche Zeit zur Ausführung. Nun wird niemand so töricht sein und das Riesengemälde Michelangelos an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle, an dem der Meister vier Jahre in härtester Arbeit gemalt hat, mit einem in Sekundenschnelle entstandenen oder „geblitzten" fotografischen Bild vergleichen wollen. Es ist bezeugt, daß große Entdecker und Erfinder ihren genialen Einfall zu einer umstürzend neuen Theorie, der Formulierung eines bis dahin unbekannten Naturgesetzes, häufig ebenfalls blitzartig gehabt haben (Newton: Gravitationsgesetze). Künstlerische wie wissenschaftliche Intuition und Erkenntnis sind weder rationalisierbar noch zeitlich meßbar.

---

[7]) S. hierzu auch das Simultanporträt von Jiřé Jeniček, „Die Fotografie", Jg. 1956, Heft 3.

4. Damit aber kommen wir zur vierten Wurzel des Bilderschaffens: Zum Verlangen des Schaffenden nach Bannung, nach Zeitlosmachung.

Ich glaube, es wird im Ernst niemand der Fotografie bestreiten können, daß sie mit den ihr eigenen, denen der Malerei zum Teil weit überlegenen Mitteln Vorgänge, auch solche sublimer, seelischer Art, zu fixieren und dadurch einer intimen, auf das Enträtseln des Sichtbaren gerichteten Betrachtung zuzuführen vermag. Wenn wir oben dieses „der Zeit entreißen" als eigentliche Frucht und als das Ziel der malerischen Erkenntnis ansahen, darin sogar einen Anlaß zum Sammeln, Ausstellen, Pflegen und Reproduzieren von Bildern erblickten, so dürfen wir dieses Werturteil und seine Konsequenzen der Fotografie nicht vorenthalten.

Aus verdientem Respekt vor dem Können eines Malers werden wir gern zugeben, daß die künstlerische Wiedergabe eines Bewegungsvorganges als Ausdruck des Wesens eines Lebendigen, gemessen an der Langsamkeit des Pinsels, eine große Leistung ist. Man denke etwa an die herrlichen Tierbilder des Malers Liljefors. Aber wenn wir dies tun, so kann man nicht das Können und die dem Publikum nie sichtbar werdenden langen und mühevollen Studien eines Tier- oder Porträtfotografen um so viel geringer anschlagen, nur weil er „schnelllebige" Fotografien hervorbringt.

Das was — außer selbstverständlich höchster Beherrschung aller technischen Mittel — beiden in gleicher oder ähnlicher Potenz eigen ist und sein muß, ist auch hier wieder die malerische bzw. fotografische Erkenntnis, die hinter die Maske zu blicken und Sichtbares zu deuten vermag.

Auf keinem Gebiet zeigt sich die Überlegenheit der Kamera vielleicht so deutlich, wie in der akzidentiellen Fotografie. Da sie überall zugegen und rasch zur Hand ist, gelingt es ihr fast unbemerkt, Leben und Menschen in ihrem Tun, auch in den scheinbar unbedeutendsten Situationen, festzuhalten. So sind nicht durch den Pinsel des Malers, sondern durch die Kamera Szenen und Menschen festgehalten, die blitzartig und eindrucksvoll das Wesen einer großen Person erkennen lassen und als Dokument in die Geschichte eingehen.

## V. Wertbestimmung des fotografischen Bildes

Die Frage nach der Qualität eines fotografischen Bildes erfolgt heute glücklicherweise nur noch außerhalb jedes Wettbewerbes mit der Malerei, auch wenn zufällig einmal die Gleichheit des Gegenstandes dies ermöglichen oder herausfordern würde. Aber in grundsätzlicher Hinsicht kann man die Kriterien für die Wertbestimmung eines ge-

malten mit den bei einem fotografischen Bild anzuwendenden sehr wohl vergleichen.

Es kommt auch in der Fotografie nicht auf den dargestellten Gegenstand, sondern auf den Rang der Ausführung an, desgleichen darauf, bis zu welchem Grade die einem Bild zugrunde liegende künstlerische Aufgabe — in bildnerischer und technischer Hinsicht — gelöst ist. Die „Vollkommenheit des Gegenstandes", wie es Springorum[8]) treffend bezeichnet hat, muß klar erkennbar sein, gleich, ob es sich um ein unbewegtes oder bewegtes Objekt handelt, etwa den Flug einer segelnden Möve, bei dem nicht die Möven-Art, sondern die Eigenart und Schönheit ihres Fluges usw. Bildgegenstand sind. Eine solche Aufnahme nennt man mit Recht „gelungen", welches Gesamturteil ihre ästhetischen Reize einschließt.

Die Fotografie hat unendlich viel dazu beigetragen, die Schönheit der Welt sichtbar zu machen und jedermann ist ihr dankbar dafür. Da die Welt von sich aus einen solchen Reichtum an Schönheit über uns ausgeschüttet hat, bedarf die Fotografie gar keiner idealisierender Bemühungen, wie die Kunst in gewissen Epochen (Antike, Renaissance, Barock). Mit ihren Mitteln könnte sie es auch gar nicht. Jeder Mißbrauch würde Bild und Fotografen diskreditieren.

Da die Begriffe der Schönheit und Bildgestaltung bei der Beurteilung von Malwerken wichtig sind und sie auch dem Fotokritiker und Amateur nicht geringe Schmerzen bereiten, seien beide auch hier kurz untersucht. Man möge sich dabei der bereits bei der Malerei gemachten allgemeinen Ausführungen über den Begriff des Schönen erinnern.

Vom Gemälde wird nicht verlangt, daß man es „schön" findet, auch nicht, daß man, wenn es aus irgend einem Grunde als schön anspricht („gefällt"), diese Schönheit als treue Übereinstimmung mit einem schönen Gegenstand der Natur empfindet oder feststellt.. Es gibt — in der Malerei —, wie wir sahen, nur künstlerische Schönheit. Sie bringt in uns Saiten zum Klingen, die der Gegenstand in der Natur nicht oder nicht in gleichem Grade in Schwingungen zu versetzen vermag. Ja, ein in der Natur abstoßender Gegenstand kann durch das Werk eines Malers so verklärt und erleuchtet werden, daß wir seine Darstellung im höheren Sinne als schön erleben (Käthe Kollwitz).

Dürfen wir auch in der Fotografie von einer erst im Bild sichtbar werdenden „fotografischen Schönheit" sprechen? Gewiß dürfen wir das, wenn wir uns dabei bewußt bleiben, daß der Fotograf — obwohl die Kamera jeden durch das Objektiv gelangenden Gegenstand spiegelt — sie (die Kamera) nicht auf den Gegenstand, sondern auf das lenkt, was er daran als wesentlich, als schön erkennt und empfindet, was sein

---

[8]) Springorum, Der Gegenstand der Photographie (Verlag Ernst Reinhardt, München, 1930).

Auge reizt und sein Inneres in Bewegung setzt. Wenn diese persönliche Beziehung des Fotografierenden zum fotografierten Gegenstand im Bilde deutlich wird, dann ist es „gelungen", ist es selbst ein Stück Natur geworden. Wie das gemalte Bild verdient es diesen Titel nicht darum, weil in ihm ein Stück Natur treu abgebildet ist, sondern weil uns bewußt wird, daß wir durch das Werk des Fotografen mit der Natur und ihrem Geheimnis innerlich verbunden sind. In je höherem Grade dem Fotografen die Herstellung einer solchen Verbindung gelungen ist, je tiefer die von ihm offenbarte, überinidividuelle, allgemeingültige Wahrheit des Bildgehaltes ist, einen desto höheren Rang werden wir seiner künstlerischen Leistung zubilligen.

Schwieriger ist es, zu untersuchen, welchen Anteil die Bildordnung oder kompositionelle Gestaltung an der Beurteilung der Qualität eines fotografischen Bildes hat. Es versteht sich von selbst, daß, ebenso wie beim gemalten Bild, das „Thema" des Bildes deutlich und klar behandelt sein muß. Die frei schaffende Phantasie des Malers nimmt aus der Fülle der Einzeldinge ins Bild, was ihr künstlerisch wichtig, und verbannt aus ihm, was ihr unwesentlich erscheint. Der Rohstoff des Malers ist danach von dem des Fotografen ebenso verschieden, wie das Werkzeug, mit dem er umgeschaffen oder bildnerisch gestaltet werden soll.

Was heißt also in der Fotografie „gestaltet"? Kann der Fotograf dabei etwa der Phantasie entraten?

Der bekannte Verfasser der „Foto-Schule", Hans Windisch, hat einmal von der Landschaftsaufnahme gesagt, sie sei gut durch das, was nicht auf ihr zu sehen sei. Der Fotograf weiß nämlich, durch welche Maßnahmen und „Kniffe" er nicht ins Bild gehörige, die Geschlossenheit, Einfachheit und Raumtiefe einer Landschaft störende Dinge fernhält, welchen Vordergrund — oft genügen dazu nur ein paar Grashalme — er hereinnimmt, mit welchem Filter er eine möglichst gute Wiedergabe der Luftstimmung erreicht, welches panchromatische Material ihm dabei entgegen kommt usw. Er weiß auch, daß das menschliche Antlitz einer Landschaft mit Perspektive gleicht, die nicht nur mit ein paar „Tips" bewältigt werden kann, nicht nur voraussetzt, daß der Aufnehmende die günstigste Porträtoptik, die richtige Beleuchtung und das entsprechende Aufnahmematerial sicher wählt, sondern daß er das Gesicht des Darzustellenden, ja den ganzen Menschen, auch nach der psychischen Seite gründlich studiert und abtastet, um zu wissen, was hervorzuheben ist, was zurückzutreten hat, welche Stimmung des Modells seinem Charakter, seiner Menschlichkeit adäquat ist. Alles das sind Binsenwahrheiten und doch mögen sie angedeutet sein, um auszusprechen, daß zum Ergreifen, zur Beherrschung der sich bietenden Möglichkeiten nicht wenig Phantasie gehört. Vielleicht ist die Phantasie des Fotografen, wenn sie eine Landschaft, ein Porträt usw. „gestaltet",

eher nach- als frei schaffend schöpferisch tätig. Denn die Fotografie hat jedem Gegenstand gegenüber eine objektiv-dienende Rolle zu spielen, während der Malerei eine subjektiv-herrschende Rolle zukommt. (Springorum, l. c.) Nur glaube der Maler nicht, daß der Fotograf seinem Gegenstand mit ein paar Rezepten und Gestaltungstips beizukommen vermag.

Manche Kritiker haben der Fotografie nachgesagt, daß sie viel zu sehr auf Zufälliges angewiesen sei — und die meisten, oberflächlich und flüchtig gemachten Aufnahmen scheinen das zu bestätigen. Die Malerei geht allem Zufälligen nicht nur aus dem Wege, sondern setzt an seine Stelle das kompositorisch Notwendige und distanziert sich dadurch allerdings von der Fotografie. Nicht nur das: Die Malerei vermag die von ihr ins Bild genommenen Nebendinge auch noch symbolhaft zu steigern und ihnen dadurch ein Gewicht zu verleihen, das zufällig ins Bild geratene Gegenstände in der Fotografie natürlich nicht haben können. Aber wer sagt denn, daß der Fotograf von dem eigenartigen, symbolhaften Leben vieler Dinge, die da herumliegen und herumstehen, nicht Notiz zu nehmen brauche? Wer weiß, welche Bedeutung z. B. bei Volksfesten, Volksbräuchen, Umzügen, bei feierlichen, kultischen Veranstaltungen aller Art den mitgeführten Symbolen beigelegt wird (Fahnen und Werkzeug, Trachten und Schmuck, Feldfrucht und Blume, Kelch und Kreuz, Ring und Kette usw.), der wird jede Vielheit sich anbietender, scheinbar nebensächlicher Dinge daraufhin prüfen, welche von ihnen in eine innere Beziehung zum darzustellenden Hauptgegenstand zu bringen sind. Denn auch die kleinen und kleinsten Dinge führen eine Sprache, die nur dem verständlich wird, der ihr heimliches Leben belauscht.

Wir dürfen also sagen, daß auch in der Fotografie die Verwandlung des optischen Rohstoffes der Erscheinungswelt in Gestalten der Bildwelt, in fotografische Substanz, den Rang eines Bildes bestimmt.

Beide, Malerei und Fotografie legen, jede mit ihren Mitteln, die Urform der Dinge bloß. Beide erleichtern dem Betrachter die Sehaufgabe. Maler wie Fotograf sind Mittler zwischen uns und der Außenwelt. Beider Bilder gehören einem Zwischenreich zwischen außen und innen an.

## VI. Das farbenfotografische Bild

In den vorangegangenen Betrachtungen ist schlechthin von Fotografie gesprochen und dabei an die Schwarz-Weiß-Fotografie gedacht worden, obwohl diese eher mit der Grafik vergleichbar ist. Denn ihr fehlt ja gerade das, was das Wesen der Malerei ausmacht: Die Farbe. Wäre es deshalb richtiger gewesen, von vornherein das farbige

Bild des Malers mit dem farbigen Bild des Fotografen zu vergleichen? Ich glaube nein. Denn die Farbenfotografie ist auch heute noch Neuland. Wie alle jungen Erfindungen (Film, Grammophon, Rundfunk, Fernsehen) zunächst wild gewachsen, wurde sie mit jener naiven Freude an der Buntheit begrüßt und gehandhabt, wie ein Kind seinen ersten Farbkasten bejubelt und benutzt.

Es gibt bereits eine Menge guter Lehrbücher über Farbenfotografie, die sich an den berühmten Herrn Jedermann wenden, gleichgültig, ob er auch Geschmack und Sinn für das kultivierte farbige Bild hat, auf das es allein ankommt. Denn nicht Buntheit schlechthin, als ein zufälliges oder willkürliches Gemengsel von Farben, macht ein gutes farbiges Bild aus, auch nicht die viel berühmte „Farbenharmonie" — als Zusammenklang von Farben — sondern etwas anderes, das auch das gemalte farbige Bild auszeichnet. Bei ihm stehen alle Farben in einem vom Maler gewollten und sorgsam überlegten Gleichgewicht miteinander. Der Maler trifft unter den Farben seiner Palette eine sorgsame und feinsten künstlerischen Instinkt voraussetzende Auswahl.

Die selektive Aufgabe des Fotografen ist eine andere: Er muß aus der überall chaotisch bunten Natur die wenigen Objekte und seltenen Farbenkonstellationen auswählen, die er brauchen kann. Nachträglich korrigieren — durch Filter usw. — kann er sie nicht oder nur unter günstigen Bedingungen (bei vorhandenem Farbnegativ). Daß er, wenn er einen geeigneten Gegenstand nach langem, kritischem Suchen entdeckt, ihn blitzschnell und anscheinend mühelos mit der nichts mehr daran ändernden Kamera an sich reißt, vermindert die Größe seiner selektiven Vorarbeit nicht. Dem Maler braucht ein farbiges Sujet nur Anreiz zu sein. Schon eine Viertelstunde nach der ersten Farbskizze findet er unter Umständen eine völlig andere Farbstimmung vor. Er ist nicht vom Gegenstand „geknebelt", wie Windisch (l. c.) einmal treffend vom Farbfotografen sagt, sondern steht ihm souverän und frei gegenüber.

Der Farbfotograf muß über die Farben, die er vorfindet und die Film und Kamera maschinenmäßig genau wiedergeben, gewissermaßen erst Regie führen. Gelingt es ihm, das farbig Wesenhafte des Gegenstandes so zu isolieren, von allem farbig Unwesentlichen, Zufälligen oder Störenden zu befreien und von den Nebendingen nur das als farbige Akzente ins Bild zu nehmen, was das Leitmotiv mit seinem Untergrund verbindet und es wieder abklingen läßt, so formt er allerdings das farbige Bild und durchgeistigt es. Je schlichter und strenger er dies tut, desto größer ist seine persönliche Leistung. Daß Farbtreue für das dokumentarische Bild in der Medizin, Naturwissenschaft, Technik und im Kunstgewerbe sowie für alle Reproduktionen von Kunstwerken unerläßlich ist, wurde bereits gesagt. Ja, die Farbenfotografie verdiente schon unsere höchste Bewunderung — und den Dank



SLUB
Wir führen Wissen.

der Künstler — wenn sich ihre Bedeutung mit der Erfüllung dieser vielseitigen Zwecke erschöpfte.

Für das künstlerische Bild dagegen ist gerade diese fast automatisch erreichbare „Natürlichkeit" die eigentliche Klippe. Das künstlerische Bild soll ja nicht nur natürlich, sondern ausdrucksvoll sein. Es soll, wie das Schwarz-Weiß-Bild, über die wirkliche Welt hinausführen. Das ist die in der Farbenfotografie schlummernde, von den Meisten noch nicht völlig erkannte künstlerische Möglichkeit und Aufgabe. Ist sie einmal so vollständig gelöst, wie wir das heute von der älteren und reif gewordenen Schwarz-Weiß-Fotografie sagen dürfen, so wird sie der Malerei zwar nicht zur unbequemen Konkurrenz werden, ihr aber über das rein Dokumentarische und Reproduzierende hinaus gewisse Gebiete mit Erfolg streitig machen und sich vollgültig neben ihr behaupten.

Die meisten Farbenfotografen weisen mit naivem Stolz auf die „Natürlichkeit" und Farbtreue ihrer Bilder hin und meinen, daß infolge dieser nicht ihnen, sondern der hohen Leistung der Chemie zu dankenden Eigenschaft der Farbfotografie diese von Haus aus „realistischer" sei als die kühlere, abstraktere Schwarz-Weiß-Fotografie.

Sie berufen sich hierbei auf den starken sinnlichen Reiz, den Farben ausüben, auf die Freude, die sie auslösen und die — meinen sie — infolgedessen unfehlbar von jedem farbigen Konterfei einer schönen Badenixe ausgehen muß, das sie vom Urlaub heimbringen. Sie fühlen sich in dem unbeschwerten Spiel mit braunen oder wenig angezogenen Evastöchtern bestätigt durch die pikanten Aufnahmen gleichen Genres, die uns der verstorbene Arzt Dr. Paul Wolff[9]) nicht zur Nachahmung, sondern als Beispiele seines erlesenen selektiven Geschmacks hinterlassen hat. Auch auf den Maler kann sich der Farbfotograf nicht berufen, wenn er den nackten Menschen farbig fotografiert. Malt der Künstler das Nackte unverhüllt, so wirkt es eher herb als süßlich, welches Prädikat dagegen leider die meisten farbfotografierten Nuditäten verdienen.

Niemand wird den um jeden Preis Farbbegeisterten das Recht bestreiten, die Kamera als Mittel der Lebensäußerung, der Freude an allem, was farbig leuchtet, zu benutzen. Aber man tue es mit Sinn, mit demselben Sinn und Geschmack für Farbiges, wie er, in höchsten Graden, dem Maler im Blute steckt, wie er ähnlich den Innenarchitekten, die Kunstgewerblerin auszeichnet, wie er jede Frau beseelt, die sich, selbst mit einfachen Mitteln, geschmackvoll zu kleiden versteht, versuche es dem Blumenmädchen gleichzutun, das uns lächelnd einen schönen Strauß Sommer- oder Herbstblumen zusammenbindet.

---

[9]) Dr. Paul Wolff, Meine Erfahrungen ... farbig (54 farbige Kleinbildaufnahmen). Breidenstein-Verlagsgesellschaft, Frankfurt/Main.



SLUB
Wir führen Wissen.

So wie vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt zu tun ist, so lauert neben der kritiklosen Freude an der Buntheit — der Kitsch, den sich die Natur selbst nicht — auch im buntesten tropischen Falter nicht — zuschulden kommen läßt. Gewiß gibt es Kitsch (bekleidet oder unbekleidet) auch in den Niederungen der Kunst, aber Werke der Kunst werden vermöge einer an zahllosen echten Leistungen hochgezüchteten Kritik zu sicher von allen Fehlleistungen unterschieden und ausgeschieden, als daß sie selbst dadurch in ihrer Mission und in ihrem Rang ernstlich gefährdet wäre.

Nein, einer wirksameren „Realistik" darf sich die Farbenfotografie weder unter Hinweis auf die stärkere sinnlich-psychische Wirkung der Farbe, noch auf die ihr eigene größere Naturnähe und Naturtreue rühmen. Diese Eigenschaften sind für die meisten mehr eine Gefahr und eine Verführung, als ein Freibrief für ihre ungehemmte, zucht- und verantwortungslose Handhabung.

Realismus hat, auch wenn der Fotograf heute die Farbe in die Wiedergabe der Wirklichkeit einbezieht und dadurch mit dem Maler in unmittelbaren, ihm früher gar nicht möglichen Wettbewerb zu treten wagt — denn das ist schon ein Wagnis! — nichts mit der bloß mechanischen Anwendung eines uns von der Wissenschaft gemachten genialen Geschenks zu tun. Realismus wird durch diese Zutat nicht, gleichsam von selbst, erhöht oder verstärkt. Vielmehr müssen wir als „realistisch" in der Farbenfotografie — weit mehr als in der Schwarz-Weiß-Fotografie — die Haltung des Bildschaffenden gegenüber der Wirklichkeit, seine Beziehung zu ihr, anerkennen, nicht aber die Darstellung, weil sie farbig ist. Wie der Farbenfotograf diese Beziehung im Bild gestaltet und zum Ausdruck bringt, das macht, ähnlich wie beim gemalten Bild, seinen und den Wert seines Bildes aus.

## VII. Rangerhöhung der Fotografie durch museale Pflege

In einem an anderer Stelle veröffentlichten Aufsatz habe ich die Frage untersucht, warum bedeutende künstlerische Fotografien nicht ebenso wie Werke der Kunst (Gemälde, Grafik) museal gesammelt und gepflegt werden, um sie dadurch der Vergänglichkeit zu entreißen.[10]) In der Pflege, die man Werken der Kunst angedeihen läßt, der Fotografie aber bisher versagt hat, drückt sich zugleich ein Werturteil für die Kunst und gegen die angeblich „schnellebige" Fotografie aus, das diese nicht verdient. Dieses Urteil wird dadurch nicht entkräftet, daß heute für beide die Möglichkeit der Reproduktion und bequemer

[10]) Schimmer, Warum nicht museale Pflege der Fotografie? Bild und Ton, Jg. 1955, Heft 2—4.

Verbreitung besteht. Der Zauber des Originals und der Einmaligkeit besteht für Kunstwerke unvermindert fort und scheint jedes Anspruchs der Fotografie auf ähnliche Einrichtungen zu spotten.

Im Gegensatz hierzu werden allerdings Sach- oder dokumentarische Bilder seit einigen Jahrzehnten bereits und unter den verschiedensten, ausschließlich vom Gegenstand bestimmten, Gesichtspunkten gesammelt. Dies tut z. B. die „Staatliche Fotothek" in Dresden, wenn auch bis jetzt als einzige Stelle, die fotografische Dokumente aus allen Gebieten anschaulichen Wissens in Negativen und Kopien sammelt, also universellen Charakter trägt und öffentlichen Zwecken (durch Anfertigung von Kopien, Ausleihe von Diapositiven, wissenschaftliche Kataloge usw.) dient. Spezialsammlungen haben auch eine ganze Reihe wissenschaftlicher und volksbildender Institute sowie „Bildstellen", welch letztere vorwiegend für Schulen tätig sind.

Wohl finden sich in einigen der großen öffentlichen grafischen Sammlungen — so im ehemaligen „Kupferstichkabinett" Dresden (jetzt „Grafische Sammlungen") — Anfänge zum Sammeln ausschließlich künstlerischer Fotografien, d. h. solcher Werke der Fotografie, die nur unter dem Gesichtspunkt, Fotografie zu sein, gemacht wurden, auch dann, wenn sie trotzdem einem bestimmten Zweck — etwa der künstlerischen Darstellung eines Menschen, eines bedeutenden Gegenstandes oder historischen Ereignisses — gedient haben. In Dresden hatte der frühere, langjährige Direktor des Kupferstichkabinetts, Professor Lehrs, um die Jahrhundertwende begonnen, aus altem Dresdner Familienbesitz, bei Antiquitätenhändlern, die es damals in Menge gab, alte Daguerreotypien zu sammeln, nachdem Professor Wilhelm Weimar,[11]) Hamburg, ihm hierin vorangegangen war und in einer interessanten Studie etwa 100 der von ihm gesammelten alten Fotografien veröffentlicht und dadurch ein ganzes Stück Hamburger Kultur-, Sitten- und Kostümgeschichte lebendig gemacht hatte.

Während Weimar, der damalige Direktor des Hamburger „Museums für Kunst und Gewerbe", es als kulturelle Aufgabe dieser Museen bezeichnete, kunst- und kulturgeschichtlich wichtige Werke der Fotografie zu sammeln, nahm Professor Lehrs — in einem im „Berliner Tageblatt" am 4. Januar 1917 erschienenen Aufsatz — diese Aufgabe für die damaligen Kupferstichkabinette in Anspruch. Dabei dachte er vorwiegend an die von ihm begonnene Bildnissammlung. Er wies darauf hin, daß die meisten Bildnissammlungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts abschließen, also mit dem Beginn der Fotografie aufhören. Von da ab wird die von Malerei und Grafik bisher allein bestrittene Tätigkeit diesen Künsten in wachsendem Maße abgenommen.

---

[11]) Weimar, Die Daguerreotypie in Hamburg 1839—1860 (Hamburg 1916).

Lehrs hatte ganz richtig erkannt, daß, um die Sammlung von Bildnissen durch die „Grafischen Sammlungen“ fortzuführen, diese sich der von ihnen bisher nicht beachteten Fotografie annehmen müßten. Er meinte das keineswegs so, als ob nun jedes beliebige Foto, wenn es nur einen berühmten Zeitgenossen darstellte, auch gesammelt werden müsse, sondern er wollte nur diejenigen Bildnisse in die Sammlung aufgenommen wissen, die es auch wegen ihrer künstlerischen und fotografischen Qualität verdienten. So enthält die Dresdner Sammlung als besonderen Schatz eine Mappe Talbottypien des englischen Malerfotografen Octavian Hill (1802—1870) mit 17 seiner schönsten Bildnisse, ferner drei Mappen „Ältere Fotografien“, acht Mappen „Künstlerische Fotografien“ aus den Jahren 1890—1921 (ebenfalls größtenteils Bildnisse von bedeutendem dokumentarischem Wert, aber auch mit interessanten Landschaften, Stilleben und ähnlichem. Drei Mappen mit Porträts aus der Hand Erfurths (aus seiner Dresdner Zeit), sowie eine Mappe mit Bildnissen und Landschaften des kürzlich verstorbenen Dresdners Fiedler und eine Mappe Professor Kestings — wohl sämtlich Schenkungen dieser Fotografen — sind alles, was an die Gegenwart heranführt. Danach ist die Sammlung — aus Gründen, die hier unerörtert bleiben können — nicht mehr fortgesetzt worden.

Daß hier eine fast nicht wieder gutzumachende Unterlassung gegenüber der Fotografie und ihren auf eine über 100jährige Entwicklung zurückblickenden Leistungen vorliegt, bedarf wohl keiner weiteren Begründung. Auf das Werturteil, das in diesem Versäumen einer kulturellen Pflicht Ausdruck findet, habe ich oben bereits hingewiesen.

Durch das sowohl von der Gesellschaft wie von Privatpersonen geübte Bestreben, Werke der bildenden Kunst zu sammeln und dadurch gewissermaßen zeitlos zu machen, findet zugleich der ihr nötige Ausleseprozeß statt, der wesentlich zur Rangerhöhung der Kunst gegenüber jener beigetragen hat. Dieser, unter dem kritischen Blick der im Beurteilen von Kunstwerken erfahrenen, von Experten beratenen und überdies unter lebhafter Teilnahme der Öffentlichkeit (Publikum, Fach- und Tagespresse) sich vollziehende Klärungsprozeß fehlt der Fotografie zur Zeit noch fast völlig, denn die von Zeit zu Zeit erfolgenden Ausstellungen künstlerischer Fotografien enthalten meist nur, was jeweils präsent ist, gestatten aber weder Rückblick noch Vergleich, wie dies bei größeren Kunstmuseen möglich ist. Denn diese bemühen sich, aus allen bedeutenden Epochen charakteristische Werke zu zeigen. Hier hat nicht nur das Publikum eine höchst reizvolle Gelegenheit, stilgeschichtliche Entwicklungen anschaulich zu verfolgen, sondern der Kunstwissenschaftler findet in den Galerien auch das Material, um Kunstgeschichte zu schreiben, jenen Niederschlag des Geistes, der die Verflechtung der Kunst mit der gesellschaftlichen Struktur und den Gegebenheiten ihrer Zeit aufzeigt und wertmäßig bestimmt.

In den grafischen Sammlungen ist es dem Besucher darüber hinaus möglich, die dort gesammelten und in Mappen nach Künstlern oder Stilepochen geordneten Blätter (Kupferstiche, Holzschnitte, Steindrucke, Radierungen) auf das Gegenständliche hin zu betrachten, d. h. über das, was sie über Trachten, Waffen und Rüstungen, Möbel, Hausgeräte und Musikinstrumente, über Handwerke und Werkzeuge, über Feste, Empfänge und Tänze, Schmausereien und Jagden, über Gesundheitswesen und Baden, über Gerichtsbarkeit, über das Verhältnis von Mann und Frau, über Kinder, Spiele und Erziehung, kurz, über alle nur möglichen menschlichen Beziehungen aussagen, über die uns heute — mit ihren Mitteln, aber nicht weniger eindringlich, anschaulich und schön — die Fotografie unterrichtet. Die Fotografie hat nicht nur das gemalte, repräsentative Bildnis von einst, wie Lehrs ganz richtig feststellte, abgelöst, sondern sie hat auch in der realistischen Darstellung des Lebens den Zeichner und Illustrator von einst entbehrlich gemacht.

Hat man aber dieser seit über 100 Jahren deutlichen, gegenüber früher völlig veränderten Sachlage Rechnung getragen, d. h. gibt es für die historische und entwicklungsgeschichtliche Würdigung von Werken der Fotografie außer einigen Druckschriften [12]) eine ähnliche öffentliche Einrichtung, wie sie uns für die Werke der bildenden Kunst so reichlich zur Verfügung stehen? Leider nein! Deshalb gilt es in Deutschland, das nicht nur zur technischen Entwicklung, sondern auch zur Entfaltung ihrer bildnerischen Kräfte Wesentliches beigetragen hat, noch ein Versäumnis nachzuholen und eine Lücke zu schließen.

Ob man dabei — wie es in Prag mit Erfolg geschehen ist — das intensive technische Interesse des Publikums an der Entwicklung der Fotografie, sowie den Film berücksichtigt und ein eigenes Museum für Fotografie und Film schafft, oder ob man an den im Keime steckengebliebenen, bereits vorhandenen musealen Einrichtungen (Grafische Sammlungen in Dresden) weiterbaut oder die dortige „Staatliche Fotothek“ mit ihren Erfahrungen im Sammeln von dokumentarischen Aufnahmen damit beauftragt, eine Abteilung für künstlerische Fotografien anzugliedern — das bleibe hier unerörtert. Über die der beauftragten Stelle zufallenden Aufgaben habe ich mich, in Umrissen, in der bereits zitierten Arbeit ausgesprochen.

Unbestreitbar aber dürfte sein, daß zur Rangerhöhung der Fotografie, zur Steigerung ihres Ansehens und ihrer Bedeutung im kulturellen Leben der Gegenwart sowie zur Ermöglichung eines echten und berechtigten Wettbewerbs mit Malerei und Grafik auch ihre museale Pflege gehört.

---

[12]) Eines der bemerkenswertesten Bücher über alte Fotografien ist Bossert u. Guttmann, Aus der Frühzeit der Fotografie 1840—1870. — Sozietäts-Verlag, Frankfurt a. M., 1930.



SLUB
Wir führen Wissen.

## VIII. Rangerhöhung — eine Forderung der Gegenwart

Es fehlt nicht an Menschen, die die Kunst und die von ihr gewählten Objekte für nicht mehr ganz zeitgemäß gegenüber allem halten, was der Dynamik und Technokratie der Gegenwart das Gepräge verleiht. Als im Jahre 1879 in Paris, der alten und doch ewig jung gebliebenen Metropole europäischer Kultur, in wenigen Monaten die eiserne Riesennadel des Eiffelturms in die Luft schoß, da wurde sie von allen Ästheten und Künstlern wie der leibhaftige Satan begrüßt und — gehaßt. Man fühlte sich irgendwie bedroht durch dieses Werk der Technik, das doch nur ein erstes, zum Himmel ragendes und das Gesicht des alten Kulturzentrums weithin bestimmendes Symbol war für eine Zeit, die in Stahl und Beton dachte, deren geballte Kraft sich in kühn geschwungenen Brücken, in Bahnhöfen, Fabriken, Hochhäusern offenbarte und deren Geist in den riesigen Maschinen der Ozeandampfer und in den donnernden Motoren der Flugzeuge lebte. Eine neue Schönheit, die technische, begann sich durchzusetzen, mit einer neuen Formensprache, der nicht mehr mit den Maßstäben und Kategorien der alten Ästhetik beizukommen war.

Der große Schweizerische Kultur- und Kunsthistoriker Jakob Burckhardt (1818—1897), hatte über das 19. Jahrhundert das ironische Urteil gefällt, daß es keinen einheitlichen Stil hervorgebracht, sondern „nur das Pensum der Vergangenheit noch einmal aufgesagt" habe. Und der Franzose Aubertin verstieg sich um 1900 sogar zu dem pessimistischen Satz: „Die Kunst stirbt!"

Nun die Kunst ist nicht gestorben und wird es auch nicht tun, obwohl sie, zurückblickend auf eine Jahrtausende alte große Gesamtleistung, schwer an diesem Erbe zu tragen hat. Die Malerei insbesondere sah sich, nachdem sie nach 1870 im Impressionismus eine letzte große europäische Blüte erlebt hatte, vor die Aufgabe gestellt, die neue Zeit und ihre sich ändernden Lebensformen, die Menschen, die durch das Inferno zweier furchtbarer Kriege hindurchgegangen waren, die neuen Sozialgebilde und die Bauten, durch die sie sichtbar Ausdruck fanden, darzustellen, also sich mit einer gänzlich anders gewordenen Zeit und ihren Erscheinungen kritisch-wertend und erkenntnismäßig-künstlerisch auseinanderzusetzen. Ob ihr dies gelungen ist oder ob sie an dieser Aufgabe versagt hat, das kann hier unerörtert bleiben. Fest steht nur eins, daß die Malerei in einer Zeit, die die bisherige politische und geistige Aristokratie als Kulturträger enttrohnt und das werktätige Volk an ihre Stelle gesetzt hat, an den ihr gestellten Aufgaben trotz der Last des ihr auferlegten Kulturerbes mit seiner historisch und weltanschaulich begrenzten Welt abbildungswürdiger Gegenstände, seinen in sich abgeschlossenen großartigen Stilen und Stilrichtungen, nicht vorbeisehen und -gehen kann. Sie hat freilich ihren Stil, den Stil dieses unseres Zeitalters erst zu finden — falls sie es vermag.



SLUB
Wir führen Wissen.

Bei der Fotografie liegen die Dinge wesentlich anders. Sie ist zwar noch ein Kind des 19. Jahrhunderts, ja ihre Wurzeln lassen sich weltanschauungsmäßig bis in die Renaissance zurück verfolgen [13]) (Lionardo, Alberti u. a.), aber die Zeit ihrer eigentlichen Entfaltung, die Erkenntnis ihrer Aufgaben und ihre großen Leistungen fallen in eben dieses 20. Jahrhundert, das weder idealistisch noch naturalistisch, weder romantisch noch idyllisch, weder klassizistisch noch biedermeierisch, weder im- noch expressionistisch, ja nicht einmal mehr individualistisch, sondern einzig und allein sachlich erlebt und gestaltet sein will. Die Fotografie bedarf der zahlreichen „Ismen" nicht. Sie kann sie nicht brauchen, weil sie, im Gegensatz zur Malerei und Grafik, das Gesetz der Darstellung in sich selbst trägt. Es ist ihr einerseits durch die Kamera, anderseits durch die Haltung aufgezwungen, die der Fotografierende gegenüber der Wirklichkeit einnehmen muß. Infolge dieser vom Gegenstand her geforderten, durch keine weltanschauliche, religiöse oder sonstwelchen Standpunkte abwandelbaren Fundierung des fotografischen Schaffens sind Krisen, wie die oben für die Malerei erwähnten, für die Fotografie nicht zu befürchten. Sie kann nicht jenem Gestalt- und Stilwandel unterworfen sein, die das Genießen von Kunstwerken ohne Kenntnis ihrer Merkmale und Bedingungen so erschweren. Sie ist vielmehr selbst Stil, Stil der Zeit, die sie als das ihr gemäße Darstellungsmittel hervorgebracht hat.

Die Fotografie gehört, wie Ingenieurbauten, Brücken, Maschinen, Hochhäuser usw., selbst ganz dieser Zeit an. Irgendwie widersetzen sich diese Gegenstände innerlich einer Darstellung durch die zeichnende oder malende Hand, wenigstens insoweit, als diese das innerste Gefüge, das sich vielleicht am besten mit dem eines Kristalls — d. i. Form gewordene Mathematik — vergleichen läßt, nicht vollkommen zur Darstellung zu bringen vermag. Darum können der Feinbau der Materie, wie ihn das Mikroskop enthüllt, ebenso der Sternhimmel, so wie wir ihn heute sehen, nur Gegenstand der Fotografie sein.

Die noch ständig fortschreitende Verfeinerung und Vervollkommnung der fotografischen Mittel und Werkzeuge dienen nicht lediglich der Erhöhung der Bequemlichkeit des Fotografierenden. Sie verlangen im Gegenteil zu ihrer Beherrschung und zu ihrer richtigen Anwendung größeres Können und ermöglichen eben dadurch das, was man als den der Fotografie immanenten, d. h. nicht willkürlich wandelbaren Stil bezeichnen könnte. Technische Dinge sind überhaupt nicht Stiländerungen (als Folge von zeitlich sich änderndem Geschmack, Schönheits-

---

[13]) Vergl. hierüber das in meinem schon erwähnten Aufsatz über „Die Fotografie, kulturkritisch und philosophisch gesehen" Gesagte („Die Fotografie", Jg. 1954, Heft 5).

gefühl usw.) unterworfen. Die Wandlungen in der künstlerischen Auffassung der Fotografie laufen parallel mit der Geschichte ihrer Technik. Sie sind beherrscht von dem sich gleichbleibenden Streben nach Darstellung des Wesens und der Vollkommenheit ihres Gegenstandes. Als „Stil" in der Fotografie kann man deshalb nur den subjektiven, persönlichen Anteil dessen bezeichnen, der sich in diesem Sinne mit der Kamera bemüht.

Was bedeutet das alles? Nicht mehr und nicht weniger, als daß der Rang der Fotografie einerseits durch den Platz, den sie heute sowohl im dokumentarischen, wie im künstlerischen Bereich einnimmt. andererseits durch die ihr zufallende gesellschaftliche Aufgabe der Darstellung der Wirklichkeit bestimmt wird. Es ist demnach nicht ganz so, wie wir oben bemerkten, daß die Malerei — etwa im Bildnis — schrittweise durch die gleiches leistende Fotografie verdrängt oder abgelöst worden ist, sondern wir dürfen vielmehr sagen, daß sie in weiteren Bereichen der Wirklichkeit im Wettbewerb mit der gänzlich anders arbeitenden Kamera mehr oder weniger versagen muß. Selbstverständlich wird ein solches Urteil nicht von der Kunstkritik, sondern vom Publikum ausgesprochen, das unnachsichtlich sein Votum für oder gegen sie abgibt.

Die Fotografie, nicht die Malerei, hat z. B. das Berufsgesicht [14]), d. h. den Typus des durch die verschiedensten Berufe geformten menschlichen Gesichts der Gegenwart, entdeckt und sichtbar gemacht. Nicht der Zeichner und Maler, sondern Fotograf und Kameramann begleiten heute Forscher und Expeditionen in noch unentdeckte Gebiete. Bildreporter des quirlenden Lebens der Gegenwart kann nicht der Maler und Zeichner mehr sein, sondern der Fotograf, der mutig auf schwindelnde Gerüste und Krane klettert, in schmutzige Schächte und Gruben eindringt, der mit dem Flugzeug fotografierend über Wüsten und dampfende Lavafelder fliegt, ja heute selbst unter Wasser auf Bilderjagd geht; der bei Katastrophen blitzschnell zur Stelle ist, im Ungewitter eines Krieges Gefahren und Anstrengungen trotzt, kurz, der das Leben so, wie es ist, bejaht, liebt und in seiner Flüchtigkeit zu bannen trachtet.

Wenn Zeichner und Maler sich gegen dies Überallsein und das rasende Arbeitstempo ihres mit Kamera und Blitzer ausgerüsteten Kollegen zur Wehr setzen und behaupten, daß das so willfährige und „bequem" in Gang zu setzende Objektiv zur Charakterlosigkeit erziehe, so ist dem entgegen zu halten, daß nur der gedankenlose Knipser dieser ständigen Verführung erliegt, nicht aber der Meister und Könner, von dem allein hier die Rede ist und der es nur dann sein kann, wenn er eben gegenüber der Vielheit belangloser Objekte — Charakter besitzt.

---

[14]) Vergl. hierzu die höchst interessante Studie Briegers, Das Frauengesicht der Gegenwart. — Verlag Ferd. Enke, Stuttgart, 1930, mit 71 Bildtafeln.



SLUB
Wir führen Wissen.

Der geistreiche englische Dichter Bernard Shaw hat einmal ironisch den Fotografen mit einem Schellfisch verglichen: Er müsse eine Million Eier legen, damit eines sich (zum Bild) entwickle. Das läßt sich allenfalls vom Knipser sagen. Richtiger ist das von einem Kenner der Fotografie geprägte Urteil, das den Fotografen als einen Menschen bezeichnet, der zu je einem Fünftel oder Sechstel Jäger, Techniker, Künstler, Alchimist, Sportsmann und Abenteurer sei.

Je nach Temperament und Neigung wird meist eines dieser fünf oder sechs Merkmale überwiegen und nicht nur für die Wahl der Gegenstände, des Stoffes, sondern auch für dessen Auffassung und Gestaltung ausschlaggebend sein. Immer aber wird der Fotograf, wenn sein Name gerühmt wird, ein mitten im wirbelnden Leben stehender Vollblutmensch der Gegenwart sein und diese leidenschaftlich bejahen.

Nicht die Kamera und die in ihr schlummernden Möglichkeiten bestimmen gegenwärtig den Rang der Fotografie, sondern die sie meisternden Persönlichkeiten und die Leidenschaft, mit der heute von ihnen das Bild der Außenwelt erfaßt und uns vor Augen gestellt wird.

Sie, diese Persönlichkeiten und ihr Tun richtig zu sehen und gerecht zu beurteilen, ist nichts geringeres und darf nichts Geringeres sein, als die Liebe, Bewunderung und Pflege, welche man der Kunst und ihren Meistern von jeher willig angedeihen läßt. (Siehe Nachtrag auf S. 38).

## IX. Carl Gustav Carus, ein Vorbild auch für den Lichtbildner

Im Jahre 1831 veröffentlichte der im Zeitalter Goethes aufgewachsene und von seinem Geist befruchtete Dresdner Arzt, Naturforscher, Philosoph und Maler Carl Gustav Carus (1789—1869) „Neun Briefe über Landschaftsmalerei", die zu dem Schönsten gehören, was je über dieses Teilgebiet der Malkunst geschrieben worden ist, und mit Recht wurde daher im Dezemberheft der „Fotografie" (1955) darauf hingewiesen, daß dieses unvergänglich jung gebliebene Werk des universellen Mannes Teil unseres nationalen Kulturerbes sei und auch dem Lichtbildner mancherlei zu sagen habe. [15])

Obwohl Carus vor allem Naturforscher und Arzt war und auf beiden Gebieten forschend, ausübend und lehrend Hervorragendes, ja zum Teil Unvergängliches geleistet hat, war er doch, im Gegensatz zu dem von ihm ehrfürchtig geliebten Goethe — der als Zeichner nur

[15]) Neu herausgegeben und mit einem Nachwort begleitet von Kurt Gerstenberg, Dresden, im Wolfgang Jeß Verlag. 2. durchgesehene Auflage 1955 (mit 12 Tafeln).

dilettierte — Maler von wirklichem künstlerischem Rang. Dies war nicht etwa nur durch die von ihm beherrschte Technik und Malweise, sondern vor allem durch den Inhalt seiner stimmungsvollen Bilder begründet.

Das, was den Landschaftsmaler Carus für den Lichtbildner interessant und bedeutsam macht, ist aber doch nicht seine zeitbedingte Verwandtschaft mit C. D. Friedrich — dessen Freund er war — und mit den Romantikern (Runge, Kersting u. a.), sondern die eigenartige, ähnlich nur bei dem Dichter und Maler Ad. Stifter hervortretende, Verbindung von klarer Naturbeobachtung und -darstellung. Beide Künstler — denn auch Stifter war Könner auf beiden Gebieten — kamen von der Naturwissenschaft her, die sie ganz erfüllte und ihre Einstellung nicht nur zu den Dingen und Menschen, sondern auch zur Malkunst bedingte.

Über diese Einstellung des Naturforschers Carus zu den Gegenständen der von ihm verehrten Landschaftsmalerei unterrichten uns nun die „Neun Briefe". Man muß sie langsam lesen, denn sie sind — geschrieben in den Jahren 1815—1824 — trotz ihrer Kürze, die Frucht neunjährigen Nachdenkens, Zeichnens und Malens und enthalten nur Gedanken, die sich auch heute nicht klarer, eindrucksvoller, vor allem aber nicht schöner sagen lassen.

Seltsamerweise genügten Carus die Begriffe „Landschaft" und „Landschaftsmalerei" nicht für das, was er darunter verstand und verstanden wissen wollte. Seine geistige Spannweite reichte weiter. Er war, wie Gerstenberg im Nachwort sehr richtig von ihm sagt „über den nebelhaften Universalsinn der ersten Romantiker (siehe oben) zu klarer Erkenntnis hinausgewachsen". Die betonte Subjektivität der stimmungsvollen Bilder C. D. Friedrichs sprachen für ihn ebensowenig, wie die an sich reizenden, aber doch allegorisierenden Naturformen Ph. O. Runges, das wirkliche Geheimnis der Natur aus, wie es ihm, Carus, weit intimer, reicher und großartiger im unmittelbaren Anschauen und Deuten der Objekte, als Forscher, sowie als über die Zusammenhänge nachdenkenden und genießenden Betrachter tausendfältig begegnet war.

Mit dieser Auffassung objektiver Interpretation des „Erdlebens", wie er es nannte und in seiner „Erdlebenkunst" (statt Landschaftsmalerei) sich darzustellen bemühte, war er Goethe ebenso geistig verwandt, als er in unser Jahrhundert und die deutende Realistik der Gegenwart hineinragt.

So sehr er selbst „das Poetische der Erscheinungen" in der Natur, selbst in unbedeutendsten Dingen (siehe unten), suchte, fand und zur Darstellung brachte, so unklassizistisch und unakademisch er alles als schön empfand, „worin Natur ihrem eigensten Wesen gemäß und

ungetrübt sich offenbart", so wenig genügte ihm für den eigentlich schaffenden Künstler eine verschwommene Schwärmerei und Schönheitstrunkenheit, um der dem Menschen des 19. Jahrhunderts immer mannigfaltiger entgegentretenden, aber auch immer schwerer verständlichen Natur mit Zeichenstift und Pinsel gerecht zu werden.

Darum fordert er vom (jungen, angehenden) Landschaftsmaler, daß er hingewiesen werde:

> „auf Beachtung des Zusammenhanges, welcher notwendigerweise gewisse Gebirgsformen mit der inneren Struktur ihrer Massen in Übereinstimmung setzt, und auf die Notwendigkeit, mit der wieder diese innere Struktur aus der Geschichte dieser Gebirge folgt, ferner auf die Notwendigkeit einer gewissen Vegetation für gewisse Standorte, auf den inneren, durchaus regelmäßigen und gesetzmäßigen Bau des Vegetabils, auf die Umstände, welche die Entwicklung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald so, bald so modifizieren, auf die verschiedene Natur und die verschiedene Bewegung der Gewässer" usw.;

desgleichen müsse er aufgeklärt werden über:

> „die eigentlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflösung, wie ihre Bewegung".

Beim Vergleich des „Erdlebens", auf das sich die vorstehenden Worte beziehen, mit dem „Menschenleben", dem er als Arzt und Seelenforscher ebenso nachgedacht hatte, zitiert er das bekannte Goethewort:

> „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant",

um aber gleich danach fortzufahren:

> „der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, vor bläulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölbt, wird das schönste Erdlebenbild gewähren können".

Wer denkt, wenn er diese innige Versenkung auch in das Kleinleben der Natur liest, nicht an Dürers „Rasenstück" und seine „Akelei", die auch dem Lichtbildner und Farbfotografen unsterbliche Vorbilder für eine wesensechte Auffassung von der Natur sein können. Wenn Carus aus dem Faust (Vorspiel auf dem Theater) die oben angegebenen, aber meist nur mit der ersten und dritten Zeile zitierten Worte beschwört, so gewiß auch um der bedeutsamen zweiten Zeile willen:

„Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt".

Carus wünschte, daß das Erd- und Menschenleben allen, die sich mit ihm auseinanderzusetzen und es darzustellen haben, besser bekannt

würde. Daher mißt er auch der realistisch-deutenden, vergleichenden Betrachtung der menschlichen Gestalt, als Symbolkomplex eines Gewordenen und als Schlüssel zum menschlichen Charakter, eine so große, erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckte und erkannte Bedeutung bei. (Klages, Th. Lessing, O. Rutz u. a.) [16])

Der Lichtbildner, dem es mit der Erfassung des Wesens und Ausdrucks aller Bewegungen und der Symbolik (Symbolon, griechisch = Merkmal, Zeichen oder Sinnbild) in dem weiten Bereich der organischen Natur — vor allem des Menschen — ernst ist und der sich nicht damit abfindet, daß die Welt nur kausaler Erklärung und Betrachtung zugänglich sei, sondern der mit seinen Mitteln — der Kamera! — zur Deutung ihres Wesens beitragen will, kann an diesen Erkenntnissen, als deren eigentlichen Urheber und Vater wir (neben Lavater und älteren Physiognomen) C. Gustav Carus ehren müssen, ebensowenig vorbeigehen, wie er den besinnlichen Landschafter Carus als Berater je vergessen darf.

Mögen wir nun Carus als Führer und Lehrer auch für den Lichtbildner anrufen, wie wir — je nach Betätigung und Interesse — wollen, eines scheint mir festzustehen, daß Carus sowohl für sein künstlerisches Schaffen als Maler, wie für seine ganze, übrige, weitgespannte Tätigkeit als Arzt, Forscher, Lehrer und Schriftsteller, die Persönlichkeit des Schaffenden für das eigentlich Wichtige und Ausschlaggebende hielt: „Eins ist jedoch übrig, um welches dieser Gedankenzug sich wohl hätte verbreiten sollen, da es ja eigentlich der lebendige Mittelpunkt dieses ganzen Kreises genannt werden muß, das ist das Leben des Künstlers selbst, sein Verhältnis zur Welt, zu den Menschen". (Von mir gesperrt. — D. Verf.)

Dieses „Verhältnis zur Welt, zu den Menschen" hat er uns vorgelebt. wohl ein Kind seines Jahrhunderts, aber als Fackel weithin den Weg denen erleuchtend, die auf ihm gefolgt sind.

Wenn wir dies aussprechen, so wollen wir uns dabei auch noch eines fast prophetisch klingenden Wortes (S. 95 seiner „Landschaftsbriefe", Ausgabe 1955) erinnern, mit dem er eben in diese Zukunft weist:

„Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit

---

[16]) Als bedeutsame neuere Schriften zur Einführung in das Studium der Physiognomik und Ausdrucksbewegung des Menschen seien die in allen größeren Bibliotheken aufliegenden zwei Werke genannt:
1. Rutz, Vom Ausdruck des Menschen, Lehrbuch der Physiognomik. — Niels Kampmann Verlag, Celle 1925.
2. Klages, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft (4. Aufl. 1923).

erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten." (Sperrungen von mir. — D. Verf.)

Diese vor Erscheinen der ersten Fotografien geschriebenen, eigenartigen Worte des großen Realisten können natürlich nicht auf die damals Carus noch nicht bekannte Erfindung Daguerre-Niepces (1837) bezogen werden. Und doch sind sie merkwürdig, da er sich Bilder „höherer Wahrheit" und „bedeutungsvollerer Schönheit" von einer „steigenden Vollendung des Technischen" verspricht, womit er sicher nicht lediglich an ein stärkeres Hervortreten naturalistischer Abbildungsverfahren in der Malerei gedacht hat. Mag dem sein wie ihm wolle: daß er das technische Werkzeug und seine Handhabung überhaupt als Mittel zu höherer Offenbarung von Schönheit und Wahrheit in der künstlerischen Darstellung der Natur erkannte und anerkannte, daß er sie nicht, wie selbst heute noch mancher „Postraffaellit" glaubt seiner Achtung vor Pinsel und Farbe schuldig zu sein, für den etwaigen Niedergang der Kunst verantwortlich macht, darüber wollen wir uns — ohne diesem Wort für die Lichtbildkunst einen zu großen Wert beizumessen — aber doch freuen.

Die Präzision und Genauigkeit, mit der er in seinen Lehrbüchern und Atlanten zur vergleichenden Anatomie, Gynäkologie, Kranioskopie usw., sowie in den bereits erwähnten übrigen Werken (Symbolik) die Dinge der Natur abbildet — C. zeichnete sie nicht nur, sondern schnitt und stach sie vielfach auch selbst — offenbaren sein Verhältnis zur Wirklichkeit auf das deutlichste. Daß ihm die Fotografie gerade für sein Werk über die „Symbolik der menschlichen Gestalt, ein Handbuch zur Menschenkenntnis" [17]) (mit den uns heute fast schmerzlich grob anmutenden Holzschnitten), nicht zu Gebote stand, bleibt angesichts seines reichen, aber vorwiegend nur visuell erfaßbaren Inhalts ebenso zu bedauern, wie das Fehlen zuverlässigen fotografischen Anschauungsmaterials in den Neuauflagen unserer Zeit, wie es mit den Mitteln und dem Können von heute zu gewinnen wäre.

Seien diese Worte deshalb eine Anregung für diejenigen, die ihre Menschenkenntnis im Geiste von C. G. Carus erweitern und die Kamera künftig auf die Gegenstände richten wollen, die er zwar meisterhaft und mit höchster Sprachkultur beschreiben, aber eben doch nicht, oder nur unvollkommen, sicht- und erlebbar machen konnte.

Wenn wir die Persönlichkeit des Künstlers und Menschen C. G. Carus dem Lichtbildner als Vorbild zeigen, so geschieht dies bewußt im Hinblick auf das Thema, dem diese Blätter gewidmet sind: nämlich

---

[17]) In der von Th. Lessing kritisch und mit wertvollen Anmerkungen versehenen neuen Ausgabe (Niels Kampmann Verlag, Celle, 1925) sind die Holzschnitte der Urausgabe abgedruckt.

einer Rangerhöhung der Fotografie. Diese zu erreichen, setzt bei allen sie ernsthaft betreibenden zuvörderst eine neue Gesinnung voraus. Carus suchte in allem, was er betrachtete, untersuchte, bedachte und malte, aber auch in dem, was er als Arzt diagnostizierte und heilte, zunächst den Sinn[18]) jeder sich seinem klaren, sehfreudigen Auge bietenden Erscheinung zu entdecken — dieses Wort nicht nur als mit den fünf Sinnen Wahrgenommenes, sondern so verstanden, wie es sich uns am besten aus seiner Negation (Un-Sinn) erklärt. Von ihm zu sagen, er habe der Wirklichkeit gegenüber nur eine der unseren ähnliche neue realistische „Einstellung" oder „Haltung" gehabt, wie wir es in dieser Schrift selbst mehrfach vom Fotografierenden gefordert haben, genügt nicht. Ebensowenig genügt es, wie es Carus für den Maler postuliert, auch vom Lichtbildner zu verlangen, daß er — er erst recht — seine Objekte und Modelle kennt, in ihrer Gesetzlichkeit, in ihren Zusammenhängen versteht und ihre Weise zu sein und sich „darzuleben" — wie es Carus unnachahmlich schön ausdrückt — studiert — nein, er ist mit seiner ganzen harmonischen Persönlichkeit das Vorbild einer Gesinnung, in der faustischer Drang, Liebe, Achtung, Ehrfurcht zu einem Kunstwerk miteinander vereinigt sind, das uns mit Bewunderung erfüllt. Also nicht die Bilder des Malers C. G. Carus, sondern der Mensch und die Gesinnung, aus der sie entstanden, seien uns Vorbild!

Wenn der junge Lichtbildner danach streben würde, dieser Gesinnung, der sichtbaren Welt gegenüber, teilhaftig zu werden, dann würde er nicht nur dieser Welt selbst — für sich und sein Tun, d. h. für das, was er von ihr fotografiert und was er (ebenso wichtig!) zu fotografieren unterläßt — einen höheren Rang verleihen, sondern er würde an seinem Teil zu einer Rangerhöhung der Fotografie überhaupt beitragen.

Es ist kein Zweifel, daß das Gesicht der Zeit wesentlich durch die Fotografie mitbestimmt wird, im guten wie im schlechten Sinne. Darin unterscheidet sie sich nicht wesentlich von den Künsten und allem, was als Kultur und Unkultur den Niederschlag eines jeden Zeitalters bildet. Ihren Rang zu erhöhen ist weniger eine Forderung, die im Interesse ihrer eigenen stürmischen — allzustürmischen — Entwicklung erhoben wird, sie erfolgt also nicht aus innerfotografischem Interesse, etwa nur,

---

[18]) Das schöne, vieldeutige Wort Sinn ist aus dem Tätigkeitswort „sinnen" (im althochdeutschen = streben, gehen) abzuleiten, das in der Wortfamilie „besinnen, nachsinnen, ansinnen, besonnen, versonnen, sinnreich, sinnvoll" weiterlebt. Faust's Frage „Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?" offenbart, welche Bedeutung Goethe — dem Carus, wie bemerkt, geistesverwandt ist — dem Wort unterlegt. So dürfen wir auch mit dem Wort „Gesinnung" etwas Totales, ja die Gesamtheit des Strebens eines Menschen bezeichnen.



SLUB
Wir führen Wissen.

um gültige Maßstäbe zu gewinnen; es wird auch nicht von ihr erwartet, daß sie in äußeren, ihr schädlichen Wettbewerb mit Malerei und Grafik treten soll, die wir in dieser Untersuchung freilich und mit guten Gründen herangezogen haben, um die innere, d. h. Wesensverwandtschaft mit diesen Künsten nachzuweisen.

Rang ist nichts von außen bestimmbares, sondern will errungen sein, nämlich von denen, die sich in der Fotografie und durch sie mühen, das Gesicht der Zeit zu bestimmen und — zu ändern.

Nachtrag zu Seite 32

In der französischen Nationalgesellschaft für Fotografie wurde im Jahre 1951 über das Thema „Ist die Fotografie eine Kunst?" eine eingehende Diskussion veranstaltet. Dabei wurde folgende, von allen Teilnehmern gebilligte Antwort gefunden: „Das hängt davon ab, was man unter Kunst versteht." — Das war eine zwar geistreiche, aber bequeme, weil ausweichende, an dem wirklichen Problem vorbeisehende Antwort. Was Kunst ist, weiß man nirgendwo besser als in Frankreich. Die Fotografie aber hat es nicht nötig, ihre Kräfte an einer erst auf ihren Nenner gebrachten „Kunst" zu messen. — Wann wird man endlich darauf verzichten, derartige, weder der Kunst schadende, noch die Fotografie fördernde Diskussionen zu veranstalten?

# Film für alle

**Die Zeitschrift für das Amateur-Filmschaffen**

Chefredakteur: Richard Groschopp

Erscheinungsweise: Zweimonatlich
Format: 17,2×24,2 cm
Umfang: 16 Seiten und 4 Seiten Umschlag
Bezugspreis: Je Heft DM 1,—
halbjährlich (3 Hefte) DM 3,—
Erscheint ab März 1956

Das Erscheinen der neuen Schmalfilmzeitschrift — bereits seit langem erwartet — wird von allen Schmalfilmamateuren freudig begrüßt. Sie hat es sich u. a. zur Aufgabe gemacht, den Erfahrungsaustausch zwischen allen Amateurfilmschaffenden zu vermitteln und zwischen allen Zirkeln, Arbeitsgruppen und einzelnen Amateuren die Verbindung herzustellen; sie will das technische und künstlerische Niveau des Amateurfilmschaffens durch Anregungen, Ratschläge und Antworten auf wichtige Fragen heben. Hierbei werden Fragen über künstlerische Gestaltung ebensowenig fehlen, wie Fragen der Aufnahmetechnik und der Filmbearbeitung (Schnitt, Titel usw.), Bastelanregungen, Fragen des Amateur-Tonfilms oder Berichte über neue Apparate. Die neue Zeitschrift hat sich das Ziel gesetzt, in gemeinsamer Arbeit mit den Amateuren die Entwicklung eines Schmalfilmschaffens zu fördern, das dem Frieden und der Völkerfreundschaft dient und vom Aufbau eines neuen, schöneren Lebens Zeugnis ablegt.

Probehefte liefert in begrenzter Anzahl der Verlag.

---

VEB WILHELM KNAPP VERLAG · HALLE (SAALE)

SLUB
Wir führen Wissen.

(10691)

Z. 8° 11107

SLUB
Wir führen Wissen.

| Geschenk von: | Preis: |
|---|---|
| AK-Hinw. 1 | |
| Fach 6.-T.: 1 Fotograf } 3 5.-T.: — " — | |
| Bio K | Bild K 57/60 |
| SWK Photographie (Kunst, kirchliche) | |
| Mag.-Stdnr. Z. 8° 10691 × | zu: ~~(10691)~~ |
| ABGHKL Sonder-Aufst. | Ausl.-V. ✓ / zu: |

III/9/73 - Jt 5358 20 15[illegible]

SLUB DRESDEN
3 4764714

SLUB
Wir führen Wissen.