Encyklopädie der Photographie.
Heft 63.

Moderne photographische Kopierverfahren.

Ozobromprozess und Bromsilberpigmentpapier. ▫ Öldruck und Brom-Öldruck. Katatypie. ▫ Pigmentgravüre.

Von

Dr. Erich Stenger.

Halle a. S.
Druck und Verlag von Wilhelm Knapp.
1909.

Encyklopädie der Photographie.
Heft 65.

Allgemeine Ästhetik

der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage.

Für Künstler und Freunde photographischer Kunst.

Von

Dr. phil. Willi Warstat,
Königsberg i. Pr.

Halle a. S.
Druck und Verlag von Wilhelm Knapp.
1909.

Encyklopädie

der

Photographie.

Heft 65.

Allgemeine Ästhetik

der photographischen Kunst

auf psychologischer Grundlage.

Für Künstler und Freunde photographischer Kunst.

Von

Dr. phil. **Willi Warstat,**
Königsberg i. Pr.

Halle a. S.
Druck und Verlag von Wilhelm Knapp.
1909.

Vorwort.

Das Bemühen des photographierenden Künstlers um die Schaffung einer photographischen Kunst ist von Erfolg gekrönt gewesen. Dieser Erkenntnis kann sich niemand verschließen, der je die Räume einer Ausstellung photographischer Kunst durchwandert oder einen Band der zahlreichen Zeitschriften für photographische Kunst in die Hand genommen hat.

Der frisch grünende Baum der Praxis steht da und ist mit Früchten reich beladen. Aufgabe der Theorie ist es nun, diese Früchte zu brechen und zu nutzen und den Baum durch eifrige Pflege immer fruchtbarer und reicher zu machen.

Ohne Bild gesprochen: Es ist jetzt durch die Fortschritte der photographischen Kunst der wissenschaftlichen Ästhetik eine neue Provinz erobert, eine neue Aufgabe gestellt worden. Diese Aufgabe verlangt von ihr, daß sie untersuche, welche Gestalt ihre allgemeinen ästhetischen Erkenntnisse auf jenem Einzelgebiete annehmen, daß sie die Gründe für diese spezielle Gestaltung ihrer Probleme feststelle und dadurch in dem weiten Gebiete neuer und schwankender Erfahrungen das Allgemeine und Bleibende als festen Besitz für alle Zukunft erobere und begründe.

So wird es danach zur Aufgabe dieser „Allgemeinen Ästhetik der photographischen Kunst“, welche ihrerseits die ersten Schritte auf jener neuen Bahn versuchen will, zunächst die beiden Hauptprobleme der allgemein-

wissenschaftlichen Ästhetik auf dem Boden der photographischen Kunst zu betrachten. Das ist zuerst das Problem des ästhetischen Gefallens und dann das Problem des künstlerischen Schaffens.

Da die formale Gestaltung des Problems vom ästhetischen Gefallen, das ästhetische Verhalten in allen Künsten das gleiche ist, so ist es für die Behandlung einer speziellen Kunst nur der Inhalt des jeweiligen ästhetischen Gefallens, welcher interessiert. Wir werden also zur Lösung des ersten Problems hauptsächlich die eine Frage aufwerfen: „Welche ästhetischen Faktoren sind es, die die photographische Kunst vermöge ihrer Mittel uns bietet?“

Der Beantwortung des zweiten Problems wird uns die Betrachtung der eigenartigen Stellung näher bringen, welche der photographierende Künstler zu der technischen Eigenart seiner Mittel einnimmt. —

Wir fügen dann als Schluß noch einen dritten Abschnitt hinzu, der uns aus unserem Spezialgebiet wieder hinausführen und wieder Anknüpfung an Gesichtspunkte allgemein-geistigen Charakters suchen soll.

Selektionsfilter

Inhalt.

Einleitung.

Der vorliegende Versuch einer Ästhetik der photographischen Kunst soll nicht darauf ausgehen, auf dem Wege abstrakter Spekulation Normen und Ideale zu schaffen, um dann dem ausübenden photographierenden Künstler die Befolgung dieser Normen und das Streben nach diesen Idealen mit finsterer Miene und apodiktischer Strenge zur Pflicht zu machen. Solche „normative“ Methoden sind es gewesen, die sich bisher als der größte Feind aller Ästhetik erwiesen haben. Sie brachten die Ästhetik gegenüber dem ausübenden Künstler stets in die wenig beneidenswerte Rolle eines überlästigen und krittelnden Schulmeisters, gegen dessen Regeln- und Formelnzwang über kurz oder lang alle starken künstlerischen Persönlichkeiten revoltieren mußten, wenn sie ihrer innersten Eigenart nicht untreu werden wollten. Diesem innern Drange nach einem Ausleben ihres künstlerischen Seins haben die Künstler, wenn man die Geschichte der Ästhetik aller Künste überblickt, auch reichlich Folge gegeben. Es hat immer innerlich reiche Künstler gegeben, die nie einen Augenblick gezögert haben, abseits von der großen Heerstraße der zünftigen Ästhetik, die man nur mit dem schweren Gepäck aller möglichen Gelehrsamkeit im langsamen Frachtwagen befahren konnte, durch freie, blumige Wildnis, nur mit Pinsel, Griffel und anderem Künstlerhandwerkszeuge ausgerüstet, aber auch durch Dornen und Gestrüpp, ohne andere Waffen, als ein frisches und lebendiges künstlerisches Gefühl und freudigen Mut, neue Wege zu suchen.

Sie gingen dabei oft in die Irre, das gibt jeder zu. Das beeinträchtigt aber nicht den Wert ihres Strebens, und wird wettgemacht durch ihre allemal sich einstellenden schließlichen Erfolge, die uns neue Gebiete ästhetischen Genusses aufschlossen und uns neue Wege lehrten, auf denen man ihn erreichen konnte.

Unsere Ästhetik soll sich aber auch nicht mit den technischen Mitteln in selbständiger Darstellung befassen, mit deren Hilfe der photographierende Künstler seine Zwecke erreicht. Solche technische Einzelheiten sollen nur im Vorübergehen, und dann stets unter höherem Gesichtspunkte, erwähnt werden. Denn eine Ästhetik der photographischen Kunst ist kein Lehrbuch der Photographie.

Die einzige Aufgabe unseres Buches soll sein: Zu beobachten, zu beschreiben und zu erklären. Es soll ausgehen von der Beobachtung des objektiven Tatbestandes, der in der photographischen Kunst zugrunde liegt, von der Art der Mittel zunächst, die dem photographierenden Künstler zu Gebote stehen. Durch deren Beschreibung und durch den Vergleich mit den Mitteln anderer Künste, hauptsächlich der Malerei, soll unsere Ästhetik festzustellen versuchen, welche Wirkungen die photographische Kunst in erster Reihe zu kultivieren vermag, und soll dann diese Wirkungen psychologisch zu erklären suchen.

Der einzige Begriff, den wir bei diesem Geschäfte von vornherein voraussetzen müssen, ist der des künstlerischen Schaffens. Auch ihn werden wir aber nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation, sondern im Laufe der Auseinandersetzungen aus der Betrachtung anderer Künste — wieder vor allem der Malerei — uns für die photographische Kunst zu verschaffen suchen. Denn das künstlerische Schaffen muß in allen Künsten gleicher Art sein und dieselben Ziele verfolgen. Eine Modifikation

erhält es in jeder einzelnen Kunst nur in betreff der Wege, die es einschlagen muß, um jene Ziele zu erreichen. Und diese Modifikation ihrerseits ist jedesmal nur eine Folge aus der Eigenart der Mittel, welche jeweilig einer Kunst zur Verfügung stehen.

Wenn wir aber schon hier das allgemeinste Ziel jedes künstlerischen Schaffens angeben sollen, so kann uns jede aufmerksame Beobachtung der Kunstgeschichte lehren, und jedes aufmerksame Umherschauen unter dem Kunstschaffen unserer Zeit es uns bestätigen, daß in dem Schaffen eines jeden Künstlers wohl gewisse Zwecke vorhanden sind, daß diese aber ganz anderer Art sind, als sie etwa das werktätige Schaffen des praktischen Lebens verfolgt. Dieses sucht objektive Zwecke zu erreichen, es sucht den Zusammenhang des objektiven Geschehens in seinem persönlichen Interesse zu beeinflussen und zu verändern.

Das künstlerische Schaffen verfolgt dagegen im weitesten Sinne einen subjektiven Zweck, das heißt, es sucht nur einen Gefühlszustand des Subjektes zu fixieren und aus seiner Labilität und subjektiven Unfaßbarkeit herauszuheben, ihn für einen längeren und wiederholten Genuß, zunächst des künstlerischen Subjektes, aufzubewahren. Diesen subjektiven Zweck erreicht der Künstler nun aber dadurch, daß er sich zur Fixierung der ästhetischen Reize objektiver Mittel bedient, so wie sie ihm seine jeweilige Kunst an die Hand gibt. Mit Hilfe dieser Mittel fixiert er entweder direkt die Reize, welche jenen Gefühlszustand bei ihm hervorgerufen hatten („bildende“ Künste im weitesten Sinne und Musik), oder er bedient sich allgemein-konventioneller Zeichen, der Worte, um jene Reize mit deren Hilfe, also indirekt, sich wieder ins Bewußtsein rufen zu können (Wortkünste).

Die Art und Weise nun, wie der Künstler diese Mittel und Zeichen innerhalb einer Kunst auswählt und

verwendet, bezeichnet seine künstlerische Individualität.

Da nun die künstlerischen Mittel stets objektiver Art sein müssen, wenn sie zunächst auch einem völlig subjektiven Zwecke dienen, so erweitert sich dadurch der Kreis ihrer Leistungsfähigkeit über das künstlerischschaffende Individuum hinaus. Die objektiv, entweder direkt oder indirekt, fixierten Reize werden als solche auch noch anderen Individuen zugänglich, sie erhalten Eindrucksfähigkeit auf überhaupt alle Individuen, die Eindrucksfähigkeit für Objekte besitzen. Auf diesem Wege gelangt die Kunst zu der Allgemeinheit ihrer Wirkung. , aber Leis negativ Leis positiv

Nach diesen Darlegungen über das künstlerische Schaffen und den subjektiven Zweck, den es verfolgt, wird es uns klar, daß wir das künstlerische Schaffen stets als ein allerdings mehr oder weniger bewußtes Schaffen im Dienste eines bestimmten Zweckes ansprechen müssen, je nachdem, ob dem wirkenden Künstler die Eigenart seines Zweckes mit größerer oder geringerer begrifflicher Klarheit vor dem Bewußtsein steht. Je geringer aber die begriffliche Klarheit seines Zweckes bei dem Künstler ist, je mehr er sich allein auf die Führung seines künstlerischen Gefühles verlassen muß, um so unsicherer wird er in der Auswahl seiner Mittel sein, und um so weniger wird er vor Mißgriffen geschützt sein, denn gerade unser Gefühlsleben wird oft von Reizen bewegt, die in der Tragweite ihrer Wirkung vielfach ganz unkontrollierbar und unberechenbar sind.

Der letzte Zweck unserer vorliegenden Darstellung einer Ästhetik der photographischen Kunst soll daher der sein, dem photographierenden Künstler mit begrifflicher Klarheit zum Bewußtsein zu bringen, welche Wege ihm die Eigenart seiner Kunstmittel zur Erreichung des allgemeinen künstlerischen Zweckes, Objektivierung und

Fixierung des subjektiven Gefühlszustandes durch Objektivierung und Fixierung der ästhetischen Reize, anweist. Wir hoffen ihm dadurch einen Ariadnefaden an die Hand zu geben, mit dessen Hilfe er sich in dem „Labyrinth seiner Brust", in der blühenden Wildnis seines Gefühles zurechtfinden kann.

Zugleich erweitert sich auch hier unser Zweck. Denn wir glauben, es sei von nicht zu unterschätzender Bedeutung, auch bei dem nichtausübenden, genießenden Beschauer von photographischen Kunstwerken, dem kunstinteressierten Laien, begriffliche Klarheit hervorzurufen über das, was im photographischen Kunstwerke geleistet werden kann, was geleistet worden ist und was geleistet werden sollte. So wird dann dem Beschauer nicht nur eine urteilende Stellungnahme zum Kunstwerke ermöglicht, sondern es muß sich auch Hand in Hand damit ein größeres Verständnis und eine größere Genußfreudigkeit für photographische Kunst einstellen.

Erster Abschnitt.

Von den Mitteln der photographischen Kunst.

Das photographische Kunstwerk ist ein Wesen, entsprossen aus dem innigen Zusammenwirken zweier an sich vollständig selbständiger Verfahren, dem photographischen Negativ- und dem photographischen Positivverfahren. Wir kennen daher keinen besseren Einteilungsgrund für die Behandlung der ästhetisch-wirksamen Mittel im photographischen Kunstwerk, als daß wir auf diese Entstehungsweise des Bildes zurückgreifen und zunächst diejenigen ästhetisch-wirksamen Faktoren an ihm betrachten, die schon das Negativverfahren in das photographische Kunstwerk hineinträgt, dann erst auch die ästhetischen Faktoren hinzufügen, die erst im Positivverfahren für die ästhetische Wirkung nutzbar gemacht werden.

Erstes Kapitel.

Vom photographischen Negativ.

Man kann die photographische Kunst am ehesten vielleicht mit der Malerei vergleichen, ein Vergleich, den man im Leben wohl auch am meisten angestellt hört, obgleich nach gewissen Gesichtspunkten ein Vergleich mit den graphischen, den Schwarz-Weißkünsten ebenso nahe läge; denn diese abstrahieren, ebenso wie die Photographie meistens, von jeder Farbe und bedienen sich der Helligkeitsabstufungen allein als ästhetischer Mittel.

Was uns aber dazu bringt, viel öfter den Vergleich mit der Malerei zu ziehen, das ist wunderlicherweise keine Ähnlichkeit beider Künste, sondern vielmehr eine Verschiedenheit. Es fällt jedem Beobachter sofort auf: die beiden Künste haben anscheinend dasselbe Ziel, nämlich „Darstellung der Natur“, aber die Malerei ist in der Erreichung dieses Zieles „viel besser daran“, sie kann sich der Farbe dabei bedienen, die photographische Kunst dagegen nicht. So fällt uns bei einem Vergleiche mit der Malerei die photographische Kunst sofort durch die Armut ihrer Mittel auf. Ihr fehlt ja in der Farbe ein ästhetischer Faktor, der in der Malerei vorwiegende ästhetische Bedeutung besitzt.

In der Tat bedeutet das Fehlen dieses Faktors für die photographische Kunst außerordentlich viel. Es könnte im ersten Augenblicke so scheinen, als ob mit diesem Fehlen ein unerträglicher Mangel der photographischen Technik gegeben wäre, und diese hat es daher in ihrer modernen Entwicklung sich zur Hauptaufgabe gestellt, diesen anscheinenden Mangel zu beseitigen und die Farbe als Ausdrucksmittel dem photographischen Kunstwerk dienstbar zu machen. Die Erfolge dieses Strebens in ihrem ästhetischen Werte für die photographische Kunst gedenken wir erst weiter unten bei der Besprechung des photographischen Positivs in breiterer Darstellung zu behandeln. An dieser Stelle, wo es sich um das Negativverfahren handelt, genügt es, die einfache, brutale Tatsache mit Nachdruck zu betonen, daß im photographischen Negative keine Farbe vorhanden ist.

Dabei müssen wir uns allerdings sofort in Verteidigungsstellung begeben. In seinem Aufsatz: „Die Farbe und ihre Bedeutung für die Kunstphotographie“ [1])

1) Die photographische Kunst im Jahre 1907. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. Verlag von Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1907. S. 104 ff.

bekämpft Herr Dr. Bachmann, Graz, im Anschlusse an Herrn Dr. Ledenig gerade diesen Satz: im Negative steckten keine Farben, und betont, daß im Negative „nicht allein die Lichtintensitäten einerseits innerhalb einer Farbe, sondern auch die Unterschiede in den Farben anderseits“ schon vorhanden wären. Das scheint unserer Behauptung geradezu zu widersprechen. Man braucht aber nur auf eine zweifache Bedeutung hinzuweisen, die die Farbe als ästhetisches Ausdrucksmittel erhalten kann, um diesen Widerspruch sofort zu lösen. Auch Herr Dr. Bachmann betont, daß „die Farbe selbst“ ihn wenig reize, daß er zu ihr geschritten sei, hauptsächlich um den Eindruck der Photographie dem gegebenen Natureindruck möglichst anzugleichen. Er stellt also die Farbe in erster Reihe in den Dienst von Raum und Licht[1]) und sucht mit ihrer Hilfe die Mängel auszugleichen, die der photographischen Platte in der Wiedergabe dieser ästhetischen Faktoren, verglichen mit dem menschlichen Auge, anhaften. Wenn wir hier aber von der Farbe sprachen, so betrachteten wir sie stets als selbständig auf das Gefühl wirkenden ästhetischen Faktor, nicht nur als ein Hilfsmittel im Dienste anderer Faktoren, nämlich Raum und Licht. Die Ausführungen und Bestrebungen des Herrn Dr. Bachmann sind jedoch so bedeutsam, daß wir weiter unten noch Gelegenheit haben werden, auf sie zurückzukommen.

Es bleibt also zunächst bei unserer Behauptung: als selbständiger, auf das Gefühl direkt einwirkender Faktor ist bei dem heutigen Stande der Technik die Farbe im Negativ nicht vorhanden[2]).

---

1) Vergl. auch den Aufsatz von Professor Strzygowski, Graz: „Die Farbe im Dienste von Raum und Licht“ in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 48 ff.

2) Die Erfolge der „direkten“ Photographie in natürlichen Farben sind noch zu wenig geeignet, künstlerische Verwendung

Wir finden im Negative nur Linie und Form, Licht und Schatten, d. h. die Helligkeitswerte, und außerdem die räumlichen Werte.

Die Hauptfrage, welche diesen ästhetischen Faktoren gegenüber Platz greift, ist nun aber die, ob diese Faktoren uns, d. h. unserem Auge, auf der Platte in genau derselben Weise geboten werden, wie in der Natur.

Auf diese Frage muß man bei allen diesen Faktoren mit einem runden „Nein“ antworten. Fragt man dann weiter, warum dies nicht der Fall sei, so findet man allerdings, daß der Grund hiervon vielleicht weniger in der objektiven Beschaffenheit der photographischen Mittel, als vielmehr in der Art und Weise liege, wie in unserem Bewußtsein ein optischer Eindruck zustande kommt, also daß der Grund ein subjektiver sei.

Alles, was wir zum Beispiel an Linien und Formen in dem Negative finden, ist sicherlich in der Natur vorhanden, und alles, was an Linien und Formen in der Natur vorhanden ist, das findet der Photograph mit Sicherheit in seinem Negative wieder, wenn es anders überhaupt der photographischen Platte zugänglich ist. In der Wiedergabe von Linien und Formen entwickelt die Platte eine absolute Realistik, es gibt nichts in dieser Beziehung, was uns die photographische Platte vorenthielte oder unterdrückte, wenn uns die physikalischen Vorbedingungen für die Möglichkeit der photographischen Technik gegeben sind. Deshalb benutzt man sogar im gerichtlichen Verfahren, wenn es sich um die absolut einwandsfreie und objektive Aufnahme und die untrügliche Fixierung eines gegebenen Tatbestandes handelt, mit

---

zu finden, als daß sie hier in Betracht kommen könnten. Die Technik muß hier erst alle technischen Schwierigkeiten lösen, bevor sie bei künstlerischen Problemen Beachtung finden kann. Vergl. aber zur Farbenphotographie weiter unten das zweite Kapitel.

Vorliebe, wo es irgend angänglich ist, die Hilfe der photographischen Platte.

Gerade der Umstand aber, daß der Mensch zur absolut wahrheitsgetreuen und dauernden Fixierung von objektiven Eindrücken solche Hilfsmittel braucht, muß uns zu der Vermutung führen, daß er selber vermöge seiner Organisation zu einem solchen „absoluten Realismus“ nicht fähig ist, daß also irgend ein Unterschied in den Funktionen bestehen muß, vermöge deren der optische Eindruck einerseits und der Eindruck auf der photographischen Platte anderseits entstehen.

!! falsch

Dieser Unterschied ist nun allerdings vorhanden. Man findet ihn zwar nicht in dem organischen Bau der beiden Aufnahmeapparate, des menschlichen Auges auf der einen und der photographischen Kamera auf der andern Seite. Die photographische Kamera sucht vielmehr ihren Bau so einzurichten, daß sie befähigt wird, die physikalisch-physiologischen Vorgänge beim Sehen entweder nachzuahmen oder durch gleichwertige zu ersetzen. So entspricht der Kristallinse des Auges am photographischen Apparate das Objektiv: durch beide wird die Brechung der objektiven Lichtstrahlen bewirkt. Die Blende des photographischen Apparates ist eine Nachahmung der Iris am menschlichen Auge. Die Iris enthält Muskelfasern, mit deren Hilfe sie ihre Pupillaröffnung verengern und erweitern kann, je nach der Natur des objektiven Reizes. Dadurch wird das Auge in den Stand gesetzt, Helligkeit und Deutlichkeit der Bilder zu regulieren. Ganz denselben Erfolg erreichen wir durch Veränderung der Blende an der photographischen Kamera.

h nein!

Die einzige Vorrichtung am Auge, für die wir kein genau gleiches Äquivalent an der photographischen Kamera finden, ist die Akkommodationsvorrichtung. Die Kristalllinse des Auges kann durch Kontraktion bezw. Nachlassen des sie ringförmig umgebenden Ciliarmuskels nach Be-

dürfnis mehr gewölbt bezw. abgeplattet werden und so eine Einstellung auf größere Nähe bezw. Ferne erhalten. Wegen der Starrheit des photographischen Objektives konnte die photographische Kamera diese Einrichtung nicht direkt nachahmen und übernehmen. Sie schlug aber einen Ausweg ein, der ihr dieselbe Wirkung zugänglich machte. Sie verlegte die Einstellvorrichtung aus dem Objektive, von der Vorderseite des Aufnahmeapparates an die Rückseite. Sie machte die Rückwand der Kamera beweglich und erreichte durch Annäherung oder Entfernung der lichtempfindlichen Schicht an das Objektiv bis zu einem gewissen Grade genau denselben Effekt: nämlich die Möglichkeit, ein Bild sowohl für die Nähe, als auch für die Ferne scharf einzustellen.

Der organische Bau der beiden Aufnahmeapparate ist es also in der Tat nicht, der jenen oben erwähnten Unterschied bedingt. Die Physiologie des Sehens kann uns über ihn und seine Ursachen keinen befriedigenden Aufschluß geben. Wir müssen uns vielmehr an die Psychologie des Sehens und weiter der gesamten menschlichen Wahrnehmung wenden, um eine Antwort auf unsere Frage zu erhalten. Wir müssen da folgende Punkte beachten:

Erstens umfaßt unser Sehfeld nur einen ganz bestimmten und beschränkten Ausschnitt aus unserer Umgebung. Vergleicht man nun das Sehfeld des menschlichen Auges, d. h. denjenigen Ausschnitt aus unserer Umgebung, den wir bei Fixation unseres Auges auf einen bestimmten Punkt um diesen herum noch sehen können, mit dem „Sehfeld“ des photographischen Objektives, so wird man nur in den seltensten Fällen finden, daß beide gleich seien. Meistens werden sie sich im Umfang bedeutend unterscheiden. Davon kann sich jeder mit Leichtigkeit überzeugen, wenn er zuerst einen bestimmten Punkt einer Landschaft mit dem Blicke fixiert,

und nun darauf achtet, was er von der Umgebung dieses Punktes sonst noch deutlich und klar sieht. Alsdann muß er den photographischen Apparat so einstellen, daß jener erste fixierte Punkt in voller Schärfe auf die Mitte der Mattscheibe fällt. Er kann dann das Bild auf der Mattscheibe mit dem Erinnerungsbilde von seinem Sehfelde ziemlich genau vergleichen, und es wird sich meistens herausstellen, daß das „Sehfeld“ des photographischen Apparates das des fixierten menschlichen Auges an Ausdehnung beträchtlich übertrifft.

Das könnte zuerst als ein Mangel in der Organisation des menschlichen Auges erscheinen. Sieht man aber genauer zu, so ist das menschliche Auge doch der photographischen Kamera gegenüber in einem unvergleichlichen Vorteil, der jenen „Mangel“ über und über ausgleicht.

Wenn wir ein Objekt, zum Beispiel eine Landschaft, betrachten wollen, die unser Sehfeld um ein Beträchtliches überschreitet, so sind wir nämlich imstande, mittels der Augenmuskeln unserem Auge rasch hintereinander die verschiedensten Stellungen zu geben. Wir stellen die kleine Kamera unseres Auges rasch hintereinander auf die verschiedensten Teile des Objektes, in diesem Falle der Landschaft, ein. Auf diese Weise erhalten wir zwar nicht einen einzigen, „simultanen“ Eindruck vom vorliegenden Objekte, wohl aber eine Menge von „sukzessiven“ Teileindrücken. Diese verschmelzen dann erst in unserem Bewußtsein zu einem einheitlichen Eindruck von einem einzigen Objekte, sie „assoziieren“ sich miteinander.

So wird allerdings der quantitative Unterschied zwischen Bildfeld und Sehfeld, der Unterschied in dem räumlichen Umfang der Linien- und Formenwerte, die uns im photographischen Negative einerseits und im optischen Eindrucke anderseits vermittelt werden, einigermaßen ausgeglichen, ja sogar meistens zugunsten des optischen Eindrucks verschoben: Das schließliche „Bildfeld“ des Auges

ist größer als das des Objektives, sei es selbst ein Weitwinkelobjektiv. Was aber aus unserem Vergleiche zwischen dem photographischen und optischen Bilde als Resultat bleibt, ist die Erkenntnis, daß beide formal in ganz verschiedener Weise zustande kommen. Das photographische Bild erhält seinen Umfang, das „Bildfeld", durch einmaligen, simultanen Eindruck in der photographischen Kamera. Das Sehfeld unseres Auges ist an sich bedeutend kleiner als das Bildfeld, erhält dann aber eine bedeutende Erweiterung, und diese erfolgt durch eine Reihe von sukzessiven Teileindrücken, die erst in unserem Bewußtsein zu einem einheitlichen Eindrucke des Gegenstandes verschmelzen, sich assoziieren.

Diese psychologische Unterscheidung und Feststellung erhält ihren eigentlichen Wert für uns erst dann, wenn wir uns zum qualitativen Unterschiede der im photographischen Bilde und im optischen Eindruck vorhandenen Linien- und Formenwerte wenden. Denn nicht nur quantitativ, im räumlichen Umfange und in der Masse des Gebotenen, unterscheiden sich Negativ und optischer Eindruck, sondern auch qualitativ, d. h. in der Art und der „Auswahl" des Gebotenen. Gerade dieser letzte Unterschied ist anscheinend derjenige, welcher bei der künstlerischen Verwendung der Photographie am meisten ins Gewicht fällt.

Am besten betrachten wir, um über diesen qualitativen Unterschied ins klare zu gelangen, wieder rein psychologisch die qualitative Zusammensetzung unseres optischen Eindruckes von einem Gegenstande, d. h. wir wollen untersuchen, was für Bestandteile aus dem am Gegenstande vorhandenen Materiale von Linien und Formen nun tatsächlich klar und deutlich in unser Bewußtsein gelangen. Man würde sehr irren, wenn man annehmen wollte, daß jeder Gegenstand, den wir betrachten, mit seinem kleinsten und minutiösesten

Detail in unser „optisches Bild“ [1]) von ihm und damit in unser Bewußtsein eingehe. Das ist nicht nur von der experimentell-physiologischen Forschung bis ins einzelne nachgewiesen, sondern wird auch durch uns allen geläufige, alltägliche Tatsachen schon in genügender Weise illustriert. Wir sind z. B. in gar nicht seltenen Fällen überhaupt nicht imstande, genauere Auskunft zu geben über Einzelheiten unserer nächsten Umgebung, z. B. über die Tapetenmuster in unseren Zimmern, über Ornamente an Gebrauchsgegenständen. Dennoch haben unsere Augen an jedem Tage viele Male darauf geruht; jene Einzelheiten sind uns aber nicht weiter in unser Bewußtsein getreten, weil wir sie nicht mit Aufmerksamkeit, mit einer ausdrücklichen Willenseinstellung auf sie betrachteten. Dieser Vorgang findet eben seine Erklärung durch die allgemeine Regel, daß nur dasjenige aus einem objektiven Eindrucke in den engeren Kreis unseres Bewußtseins, in den Kreis unserer „Apperzeption“ fällt, was wir mit „Bewußtsein“, d. h. mit Aufmerksamkeit betrachten; alles übrige am objektiven Eindrucke bleibt lediglich im „Unterbewußtsein“, wir „nehmen es nicht wahr“, obgleich es unsere Nerven affiziert.

Die „leitenden Vorstellungen“, durch welche dann ihrerseits die Aufmerksamkeit ihre Einstellung in einer bestimmten Richtung erhält, können nun der verschiedensten Art sein. Sie hängen ab von dem ausgesprochenen persönlichen „Interesse“ des Individuums. Der eine wird vielleicht unter dem Einflusse eines vorzugsweise praktischen Interesses stehen: er wird jeden Gegenstand auf seine praktische Verwendbarkeit hin betrachten, und in sein Bewußtsein, in seine „Vorstellung“ von dem Gegenstande werden vor allem solche Eigen-

1) Als „optisches Bild“ bezeichnen wir die optische Vorstellung, d. h. dasjenige, was von uns aus dem Eindrucke eines Gegenstandes mit Bewußtsein wahrgenommen wird.

schaften desselben, solche „Details“ gelangen, die seine praktische Verwendbarkeit verbürgen oder verhindern. Bei einem zweiten wird vielleicht das wissenschaftlich-theoretische Interesse überwiegen: er wird jedem Erlebnis gegenüber zu begrifflich-bleibender Erkenntnis zu gelangen suchen. Bei einem dritten endlich wird wieder das ästhetische Interesse im Vordergrunde stehen: er wird sich die Gefühlswerte, welche in jedem Erlebnis liegen, lustvoll nutzbar zu machen suchen, indem er sie mit Kraft ergreift und das Gefühl energisch durchlebt. Ist er eine rein empfängliche Natur, so wird er sich mit diesem ästhetischen Genießen begnügen. Ist er produktiv veranlagt, so wird sein Interesse zu einem ästhetisch-künstlerischen und drängt ihn zum künstlerischen Schaffen.

Wie dieses künstlerische Interesse näher beschaffen ist, und nach welchen Gesichtspunkten es in der Wahrnehmung sowohl, wie in der künstlerischen Wiedergabe die Einzelheiten des objektiven Eindrucks auswählt und zu einem Ganzen verschmilzt, das werden wir in Ausführlichkeit erst im zweiten Abschnitt zu behandeln haben.

Für unsere Betrachtung der Unterschiede zwischen dem Bilde, das uns die photographische Platte liefert, und jenem, das wir durch einen optischen Eindruck erhalten, genügt es vollständig, die psychologische Tatsache zu konstatieren. Während uns die Platte das ganze Material an Linien und Formen, welches sie am Gegenstande vorfindet, in absoluter Vollständigkeit und Gleichmäßigkeit — wobei auch diese Gleichmäßigkeit zu betonen ist — auf einmal darbietet, entsteht unser optisches „Bild“ von einem Gegenstande auf ganz anderem Wege. Nicht nur, daß es sich aus Teileindrücken des Gegenstandes sukzessive zusammensetzt und zusammenschmilzt, sondern es enthält auch lange nicht das ganze Material an Einzelheiten, z. B. an Linien und Formen,

das sich am Gegenstande vorfindet, in bewußter Form. In unser engeres Bewußtsein geht in Wirklichkeit nur eine Auswahl aus dem Anschauungsmateriale ein, und diese Auswahl erfolgt durch die Aufmerksamkeit und das „Interesse“, welches sie leitet. So befinden sich in unserem schließlichen optischen Bilde von einem Gegenstande auch aus den Teileindrücken nur diejenigen Züge, welche vermöge dieses Interesses und von ihm betont und hervorgehoben, für das Individuum „Wert“, d. h. also hier in unserem Falle, wo es sich um ästhetisches Interesse handelt, „ästhetischen Wert“ erhalten haben. Im photographischen Negativ dagegen stehen in absolutem Realismus alle Linien- und Formenwerte, ohne Auswahl, nebeneinander, mögen sie nun ästhetischen Wert haben oder, aus dem Gesichtspunkte des ästhetischen Interesses betrachtet, völlig gleichgültig sein. —

Ein ähnlich verschiedenes Verhalten der photographischen Kamera und ihrer Platte — welche man ganz gut als das Bewußtsein der Kamera bezeichnen könnte: zeichnet sie doch alles auf, was diese an Eindrücken erlebt — einerseits und des menschlichen Auges, das wieder dem menschlichen Bewußtsein und Wahrnehmungsvermögen als „Kamera“ dient, anderseits findet sich nun nicht nur in der Wiedergabe der Linien und Formen, sondern auch in der Wiedergabe von Hell und Dunkel, der Helligkeitsabstufungen am Objekte.

An jeder Farbenempfindung, die das Auge unserem Bewußtsein vermittelt, nehmen wir einen gewissen Helligkeitswert wahr, sie ist für unser Bewußtsein mit einem gewissen „Helligkeitsindex“ ausgezeichnet. Dieser Helligkeitsindex ist für die verschiedenen Farben des Spektrums verschieden groß; innerhalb des Spektrums finden wir in der Gegend des Gelb eine besonders helle Stelle, in der Gegend des Blau und Violett eine besonders

dunkle Stelle. So lautet die Reihenfolge der Farben, nach ihrer Helligkeit geordnet, für das menschliche Auge: Gelb, Rot-Grün, Blau, wenn man an Farben in voller Sättigung denkt. Es erscheint uns eben die Helligkeit des Gelb relativ dem Weiß am nächsten zu stehen, die des Blau dem Schwarz[1]).

Man wäre nun versucht, anzunehmen, daß die photographische Platte, wenn sie auch zunächst nicht imstande ist, die eigentlichen Farben selber wiederzugeben, wenigstens die Helligkeitsunterschiede der einzelnen Farben untereinander in relativ richtiger Weise aufzeichne. Man hätte dann wenigstens in den Helligkeitsabstufungen ein richtiges Bild des Objektes.

Aber die lichtempfindliche Schicht der Platte ist ein ganz anderes Organ, als die farbenempfindlichen Substanzen unseres Auges. Die Farbenstrahlen wirken auf die Platte in ganz anderer Weise ein, als auf die Netzhaut unseres Auges, und regen in ihr ganz andere Vorgänge an.

In der lichtempfindlichen Schicht der gewöhnlichen Bromsilberplatte rufen blaue und violette Strahlen, ferner auch sogar die für das menschliche Auge überhaupt unsichtbaren ultravioletten Strahlen die stärksten chemischen Veränderungen und Ablagerungen hervor[2]). Das photographische Negativ „reagiert“ also gewissermaßen auf diese ihm besonders empfindlichen Reize mit besonders starkem Dunkel. Das menschliche Auge findet dann aber hinterher im Positiv an diesen Stellen dementsprechend einen Helligkeitsgrad, der den Helligkeitsindex seiner objektiven Wahrnehmung beträchtlich überschreitet.

---

1) Vergl. Ebbinghaus, „Grundzüge der Psychologie“, Bd. I, S. 180 ff. Leipzig 1902.

2) Vergl. den lehrreichen Aufsatz: „Die Photographie farbiger Gegenstände“ von Dr. M. Eisig in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 25 ff.

Für grüne und rote Strahlen ist die Platte anderseits viel weniger empfindlich, als unser Auge. Im Positiv wird also unser Auge dafür Helligkeitswerte finden, die dem Helligkeitsindex seiner objektiven Wahrnehmung bedeutend unterlegen oder doch wenigstens relativ unterlegen sind.

Es liegt danach auf der Hand, daß auf diese Weise das photographische Negativ in keiner Beziehung uns die Helligkeitsabstufungen der Farben untereinander am Gegenstande objektiv richtig, d. h. so, wie wir sie sehen, wiedergeben kann.

Die geschilderte Eigenschaft der Platte tritt aber noch stärker zutage, wenn es sich nicht, wie bisher angenommen, um Farben von größter oder dieser nahestehenden Sättigung handelt, und um die Helligkeitsextreme der einzelnen Farben. Auch sehr helle Farben behalten für unser Auge stets bis zu einem gewissen Grade ihren eigenartigen Farbenton bei und unterscheiden sich daher für unser Bewußtsein von der Helligkeit des reinen Weiß, sie bleiben hinter dieser zurück. In der Wiedergabe dieser feinen Nuancen in Helligkeiten ist die photographische Platte lange nicht so gewissenhaft. Sehr helle Farben gleicht sie in der Wiedergabe vollständig dem reinen Weiß an, und diese erhalten dadurch für unser Bewußtsein eine ganz andere Wirkung, als in der objektiven Wirklichkeit.

Den photographierenden Künstler könnte ja nun das alles an sich völlig ruhig lassen. Denn seine Aufgabe ist es nicht, die Natur in absoluter Treue und Vollständigkeit des Materials darzustellen, sie „nachzuahmen“. Das ist nie die Aufgabe eines Künstlers. Aber er muß dennoch danach trachten, die Natur so darzustellen, wie er sie sieht. Und um dieses Ziel zu erreichen, muß er mit seinen Mitteln den inspirierenden Eindruck, den er von der Natur hatte, zu fixieren und zu reproduzieren suchen.

Demnach ist es aber die Pflicht des Künstlers, seine Mittel derartig zu bilden und zu vervollkommnen, daß sie ihn mit möglichster Leichtigkeit instand setzen, den individuellen Eindruck wenigstens subjektiv richtig, d. h. so wie er ihn sieht, wieder hervorzurufen.

Wenn also der photographierende Künstler jene von uns geschilderten Eigentümlichkeiten der Platte in Betracht zieht, so muß er danach streben, sie der Art unseres Sehens anzugleichen; wenn er das aber tut, so tut er es eben nicht in der Absicht, eine möglichst getreue Nachahmung der Natur zu erreichen, sondern um mit seinen Mitteln denselben subjektiven Eindruck wieder zu erregen, den die am Objekte vorhandenen Reize ausgelöst haben. Er führt uns statt der objektiven Reize Surrogate vor, die diese zu ersetzen haben, und bei der Auswahl dieser Surrogate muß er zwar darauf achten, daß die Wirkung dieselbe bleibt, nicht aber daß die Surrogate den Originalreizen objektiv und um ihrer selbst willen möglichst ähnlich sind.

Um nun die Helligkeitsabstufungen des subjektiven Eindruckes und die damit verknüpften Gefühlswerte in der photographischen Platte nicht verloren gehen zu lassen, dazu bietet die Technik dem photographierenden Künstler in der Hauptsache zwei Mittel: die orthochromatische Platte und die verschiedenfarbigen Filter.

Die orthochromatische Platte ist durch Bäder in Farbflüssigkeiten, sogen. Sensibilisatoren, rot- bezw. grün- bezw. gelbempfindlich gemacht worden. Man hat auch mit Erfolg versucht, panchromatische Platten herzustellen, deren Empfindlichkeit für alle Arten farbigen Lichtes erhöht ist.

Selbst auf der orthochromatischen Platte überwiegt aber in den meisten Fällen die Wirkung blauer Lichtstrahlen, weil das blaue Himmelslicht in gewissem Prozent-

satze von allen Körpern, auch von andersfarbigen, reflektiert wird. Daher machen sich auch auf der orthochromatischen Platte noch, im Verhältnis zu den andersfarbigen Strahlen, die blauen Lichtstrahlen zu sehr geltend, es entstehen in der Wiedergabe der Helligkeitsabstufungen zwischen den einzelnen Farben noch mannigfache Fehler. Diesem Schaden sucht die Technik durch Anwendung von Gelbfiltern abzuhelfen. Diese gelben Scheiben absorbieren eine gewisse Quantität der blauen Strahlen, je nach ihrer Beschaffenheit mehr oder weniger. Man unterscheidet daher Kompensationsfilter, die in ihrer Tönung so abgestimmt sind, daß sie durch Ausschaltung des reflektierten blauen Lichtes auf der orthochromatischen Platte wenigstens innerhalb jeder bestimmten Farbe die Helligkeitsabstufungen richtig wiedergeben und auch das Verhältnis der Helligkeitsstufen zwischen den einzelnen Farben richtig herstellen. Ferner verwendet man Kontrastfilter, die alles blaue Licht absorbieren und dadurch den übrigen Farben das Feld zu einer energisch kontrastierenden Wirkung frei machen [1]).

Es ist dann Sache des Positives, auf diese Helligkeitsabstufungen der negativen Platte liebevoll unterstützend und stimmungsvoll betonend einzugehen [2]).

Von den ästhetischen Mitteln, die schon im photographischen Negative der Kunstwirkung nutzbar gemacht werden, verdienen nur noch die Raumwerte an dieser Stelle eine ausführliche Besprechung. Denn wir wiesen schon oben darauf hin, daß die Versuche, auf direktem

---

1) Vergl. hierzu wieder den oben zitierten Aufsatz von M. Eisig, und außerdem Dr. R. Neuhauß: „Gebrauch und Wirkung von Gelbfiltern in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 93 ff.

2) Vergl. unten das zweite Kapitel und Dr. H. Bachmann: „Die Farbe und ihre Bedeutung für die Kunstphotographie“ in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 104 ff.

Wege die Farbe ins Negativ hineinzubringen, technisch noch nicht genügend weit vorgeschritten sind, als daß wir uns hier eingehender damit beschäftigen sollten. Außerdem wird uns die Behandlung des Positives reichlich Gelegenheit bieten, auch die Rolle der Farbe in der Photographie von prinzipiellen Gesichtspunkten aus zu betrachten.

Auch die Raumwerte gibt das rohe Negativ nicht so wieder, wie sie das menschliche Auge dem Bewußtsein zur Empfindung bringt. Es sind uns im photographischen Bilde nicht dieselben Vorbedingungen gegeben, nach denen wir im optischen Bilde die Reize räumlich anordnen.

Zwar die zweidimensionale Anordnung der objektiven Reize, die Anordnung in Höhe und Breite, erfolgt zufolge der Ähnlichkeiten im physikalischen Bau der Kamera und im physikalischen Bau des Auges, die wir ja oben auseinandersetzten, in ganz und gar gleichwertiger Weise bei beiden. Die einzelnen Details des objektiven Eindrucks werden durch Vermittlung des Objektives auf der lichtempfindlichen Schicht der Platte in der Kamera in genau derselben Weise flächenhaft angeordnet, wie durch Vermittelung der Kristallinse auf der lichtempfindlichen Netzhaut unseres Auges, der Retina.

Unterschiede aber, die ohne weiteres jedermann auffallen, treten in Erscheinung, sobald es sich um die Wiedergabe der dritten, der Tiefendimension durch das Auge einerseits und durch die photographische Platte anderseits handelt. Es ist gewiß schon einem jeden Photographen aufgefallen, daß die photographische Kamera nicht so weit in die Ferne trägt, wie das menschliche Auge. Jeder Photograph wird — wenigstens in den Anfängen seiner Laufbahn — die Erfahrung gemacht haben, daß Gegenstände, die seinem Auge noch gar nicht so sehr weit entfernt zu sein schienen, auf der photographischen Platte ganz unverhältnismäßig stark in die Ferne gerückt erschienen.

Es wird sich dabei in der Hauptsache wohl allerdings um Gegenstände handeln, die im Mittel- und Hintergrunde des Bildes stehen, auf die also die Kamera nicht „eingestellt“ ist. Aber unter Umständen erscheint diese Veränderung in den Abständen der Dinge untereinander so beträchtlich, daß sie im Vergleich zu dem, was uns unser optisches Bild davon zu sagen weiß, sich außerordentlich störend bemerkbar macht.

Denn diese Veränderung des Abstandes der Dinge voneinander kann natürlich nicht vor sich gehen, ohne daß uns auch ihr Abstand von unserem Auge, also von uns, dem Subjekt der Empfindung, in der Tiefendimension beträchtlich verändert, und zwar vorzugsweise vergrößert erscheint. Infolgedessen muß das photographische Bild, von dessen Vordergrunde aus die Gegenstände in die Tiefe ganz unverhältnismäßig schnell hinausrücken, eine ganz andere Wirkung in uns hervorrufen, als ein optisches Bild, an dessen Vordergrund sich Mittel- und Hintergrund in organisch-allmählicher und geschlossener Weise anreiht.

Um sich darüber klar zu werden, wie man sich gegenüber diesem Unterschied künstlerisch zu verhalten hat, wird man zuerst nach seinen psychologischen Ursachen forschen müssen. Unsere nächste Frage muß also die sein: Wie kommt im menschlichen Bewußtsein das Tiefensehen zustande? Und die darauf folgende die: Sind dieselben objektiven Bedingungen für das Tiefensehen wie im optischen Bilde, so auch im photographischen Bilde vorhanden?

Da es sich für uns hier nur darum handelt, das Tiefensehen psychologisch zu zergliedern, so brauchen wir uns überhaupt nicht zu befassen mit den Theorien über das Wesen der Raumanschauung überhaupt. Es ist für uns schlechterdings gleichgültig, ob jene Theoretiker recht haben, die die ursprüngliche Raumanschauung als

etwas apriorisch dem menschlichen Bewußtsein Anhaftendes betrachten, oder jene, die behaupten, der Mensch erwerbe sich die Raumanschauung völlig empirisch, auf dem Wege der Erfahrung, oder jene endlich, die einen Ausgleich zwischen beiden Extremen herzustellen sich bemühen.

Darin stimmen jedenfalls alle Theoretiker überein, daß das Tiefensehen gerade seine vorzugsweise Vollendung und Ausbildung durch Erfahrung und Übung erhält, möge nun die ursprüngliche Raumanschauung apriorisch sein, oder empirisch erworben sein[1]).

Die Erfahrung verschafft dem menschlichen Bewußtsein mannigfache Stützen und Anhaltspunkte, mit deren Hilfe es dann imstande ist, die empfangenen Eindrücke tiefendimensional anzuordnen, mit deren Hilfe es die Tiefenausdehnung in den räumlichen Eindruck hineinsieht. Für unsere Zwecke hier genügt es vollständig, wenn wir von diesen Stützen drei ausführlicher behandeln, nämlich die Menge des Details, die Art und Weise, wie das Detail im Eindrucke erscheint, und schließlich die Augenbewegungen, welche wir reflektorisch beim Zustandekommen des optischen Bildes ausführen.

Nehmen wir an, wir ständen auf einem Hügel, vor uns hätten wir eine Wiese, auf der hier und da Buschwerk zerstreut ist, und die im Hintergrunde von Wald abgeschlossen wird. Wir sehen tief in die Landschaft hinein. Dann wissen wir aus früheren Erfahrungen: das Gras, das Buschwerk und die sonstigen Einzelheiten, welche wir etwa auf der Wiese sehen, nehmen den und den bestimmten Raum ein. Ferner sehen wir, daß einzelnes Buschwerk einen größeren Teil unseres Sehfeldes zu bedecken scheint, als anderes: aus mannigfacher Erfahrung wissen wir, daß Gegenstände, von denen wir uns entfernen,

1) Näheres hierzu und zum folgenden siehe bei Ebbinghaus, „Grundzüge der Psychologie“, I, S. 422 ff.

kleiner werden. Daher legen wir die relativ kleinen Gegenstände in die Ferne. Ferner beobachten wir, daß wir an einzelnen Büschen die Details genau zu erkennen vermögen, nämlich bei den größer erscheinenden, bei den kleiner erscheinenden dagegen entschwindet uns das Detail, und wir erkennen nur noch die Konturen. Und auch die Konturen werden schließlich immer weniger stark betont. Der Wald wird vielleicht schon in einem bläulichen Schimmer erscheinen, und seine Kontur durch die Irradiation des Himmelslichtes fein und zart erscheinen. Außerdem fühlen wir die Bewegungen unserer Augen, wenn wir sie über die Landschaft hingleiten lassen.

Alle diese Anzeichen hat uns die Erfahrung als Erkennungszeichen der Tiefendimension, der Ferne, aufzufassen gelehrt, und infolge unserer unendlichen Übung darin sehen wir die Tiefendimension in einen derartigen Eindruck unmittelbar hinein.

Gibt uns nun die Platte alle diese „Stützen“ für die Wahrnehmung der Tiefe, und gibt sie sie uns in derselben Art und Weise?

Da müssen wir von vornherein die Augenbewegungen einfach ausschalten. Wir brauchen die Augen beim Betrachten eines photographischen Bildes nicht aus dem Vordergrund in den Mittel- und Hintergrund „gleiten“ zu lassen, denn alle Reize werden uns in einer Ebene geboten. Aber das würde sicher weiter nicht viel ausmachen, denn diesen Mangel teilt das photographische mit jedem anderen Bilde.

Mit diesen Augenbewegungen hängt jedoch ein anderer tiefgreifender Unterschied zusammen, auf den hinzuweisen wir schon oben Gelegenheit hatten. Mit Hilfe der Augenbewegungen einerseits, die der Kamera des Auges jede beliebige Stellung in raschem Wechsel zu geben vermögen, und des Ciliarmuskels anderseits, dessen Kontraktionen der Kristallinse größere oder ge-

ringere Wölbung geben, sowie schließlich der Iris, der natürlichen „Blende“ unseres optischen Apparates, können wir unser Auge bei der Aufnahme eines Eindruckes rasch hintereinander auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund scharf einstellen, so daß wir von ihnen beliebig viele, relativ gleich scharfe Teileindrücke erhalten. Diese Eindrücke sind untereinander verschieden nur nach ihrer objektiven Beschaffenheit, d. h. nach der Beschaffenheit dessen, was sie uns bieten, und der Art, wie, in welcher Gestalt sie es uns bieten. Aus den Einzeleindrücken assoziiert sich dann in unserem Bewußtsein der Gesamteindruck, und wir umfassen so in diesem Gesamteindruck alle uns interessierenden Werte in relativ gleicher, subjektiver Schärfe und Deutlichkeit, mögen sie sich nun im Vorder-, Mittel- oder Hintergrunde befinden.

Die Platte dagegen gibt uns nur einen einzigen simultanen Eindruck wieder. Die photographische Kamera kann nur ein einziges Mal, und auf eine ganz bestimmte Gegend des vorliegenden Objektes, z. B. unserer Landschaft, eingestellt werden. Sie wird dann diese Gegend in den deutlichen Vordergrund stellen und betonen. Nun muß sich dann aber auf diesem simultanen Eindruck der Platte Mittel- und Hintergrund ganz anders zum Vordergrunde verhalten, als in dem sukzessiv entstandenen optischen Gesamteindruck. Die Linse des Auges kann mittels des Ciliarmuskels stärker oder weniger stark gewölbt und auf die Entfernung eingestellt werden. Infolgedessen nehmen die Größenverhältnisse der Objekte, der Einzelheiten im Teileindrucke, nicht so rasch ab. Der photographischen Linse ist eine solche sukzessive Einstellung nicht möglich, und infolgedessen nehmen die Größenverhältnisse der Objekte nach dem Hintergrund hin bedeutend schneller ab, nach dem Vordergrunde bedeutend schneller zu. Man denke z. B. an die Photographie einer Person, die, auf einem Stuhle sitzend, die

Füße nach dem Objektiv gerichtet und den Oberkörper zurückgelehnt, photographiert wird! Die Folge dieser schnelleren Größenabnahme der Objekte auf einem photographischen Bilde nach dem Hindergrunde zu ist aber die, daß wir den Eindruck nach unseren sonstigen Erfahrungen beim Tiefensehen interpretieren und jene kleinen Einzelheiten uns zu weit in die Tiefe gerückt erscheinen (resp. sich zu sehr in den Vordergrund drängen).

Beachten wir nun ferner, daß uns die Platte, infolge ihrer absoluten Realistik, in der Wiedergabe von Linien und Formen in jener Gegend des Bildes, auf die der photographische Apparat eingestellt war, absolut alles Detail darbieten muß, während wir beim Sehen nur eine Auswahl daraus wahrnehmen, so erhellt daraus, daß uns jene, mit der Kamera fixierte Gegend bedeutend in den Vordergrund treten muß, wegen der Menge ihres Details. Anderseits ist die Platte wieder nicht imstande, sobald die Kamera einmal auf eine bestimmte Gegend des Objektes fixiert ist, uns im Hintergrunde und ferneren Mittelgrunde eine ebensolche Menge des Details zu bieten. Die Unschärfe des Bildes wird dort das feinere Detail verwischen und vernichten. Das menschliche Auge vermag sich dagegen rasch auf die Ferne einzustellen und uns in dem betreffenden Teileindruck für den schließlichen Gesamteindruck ein relativ beträchtliches Material an Einzelheiten zu bieten. Dadurch erscheint dieselbe Gegend unserem Auge im optischen Eindruck als weniger in die Tiefe sich erstreckend, während auf dem photographischen Bilde Vordergrund und Hintergrund für unsere anders geschulte Erfahrung bedeutend weiter auseinander rücken.

Schließlich hat auf die Gestaltung der Tiefenwirkung im photographischen Bilde auch noch die eigenartige Empfindlichkeit bezw. Unempfindlichkeit der Platte für gewisse Farben einen großen Einfluß. Wir sagten oben, daß wir zarte und feine Konturen als in der Ferne

liegend im optischen Bilde interpretierten. Beachten wir nun, daß infolge der Irradiation und Reflexion des blauen Himmelslichtes entfernt liegende Gegenstände eine relativ viel größere Menge blauer Farbenstrahlen reflektieren müssen, als etwa nahe, so wird es uns verständlich werden, daß solche Gegenstände auf das photographische Negativ viel stärker wirken müssen, als auf das menschliche Auge. Denn wir erwähnten schon oben, daß die lichtempfindliche Schicht der Platte für blaues Licht viel stärker empfindlich als unser Auge sei. Im Positiv müssen diese Gegenstände dann aber dementsprechend auch bedeutend heller erscheinen, als in unserem optischen Eindrucke, ihre Konturen zarter und leichter. Es ist dann aber ganz selbstverständlich, daß wir diese zarten und leichten Konturen auf Grund unserer Erfahrungen bei optischen Eindrücken bedeutend weiter in die Ferne hinauslegen. Es liegt aber wohl auf der Hand, daß ein Eindruck mit so veränderter Tiefenwirkung nicht im entferntesten dieselbe subjektive Wirkung hervorrufen kann, als ein optischer Eindruck.

Es kann übrigens auch der Fall eintreten, daß objektiv entfernte Gegenstände auf der Platte nähergerückt erscheinen. Die subjektive Wirkung ist dann natürlich ebenso verschieden. Gegenstände nämlich, deren Farben auf die lichtempfindliche Platte wenig Eindruck machen, erscheinen dann im positiven Bilde mit starken und massigen Konturen und treten dadurch für unser Bewußtsein näher an uns heran. —

Das allgemeine Resultat, das uns die Betrachtung der im photographischen Negativ objektiv vorhandenen ästhetischen Werte liefert, wenn wir zugleich die Abweichungen von der Art unseres Sehens in Überlegung ziehen, ist dies: Die lichtempfindliche Schicht der photographischen Platte ist ein ganz anders geartetes Organ, als die Netzhaut unseres Auges. Sie wird daher von

Eindrücken ganz anders affiziert, als unser Auge. Ferner ist die Art und Weise, wie in der photographischen Kamera ein Eindruck entsteht, grundsätzlich verschieden von den psychologischen Vorgängen, deren Resultat unser optisches Bild von einem Gegenstande ist.

Es darf daher nicht wundernehmen, daß das rohe photographische Negativ zunächst noch als sehr wenig geeignet dazu erscheint, als ein Surrogat für diejenigen Reize zu dienen, welche in der Natur das Sehen des Künstlers beeinflussen, einen ästhetischen Eindruck bei ihm hervorrufen und ihn zum Schaffen drängen.

Will der photographierende Künstler also die subjektive ästhetische Wirkung der natürlichen Reize durch seine Mittel fixieren, so ist es seine nächste Aufgabe, seine Mittel zur Wiedergabe der natürlichen Reize, so wie sie unser Bewußtsein empfindet, möglichst geeignet zu machen, und anderseits die Verschiedenheiten im Eindruck, welche durch die andersartige Entstehungsweise des photographischen Bildes hervorgerufen worden sind, möglichst zu unterdrücken.

Zu diesem Zwecke bieten sich ihm nun mannigfache Hilfsmittel dar. Er kann sich ihrer überall da bedienen, wo ihn seine Mittel im Stiche lassen. Wir haben schon gesehen, welche Hilfsmittel ihm im Negativverfahren zugänglich sind, die eigentliche Domäne für eine solche Hilfeleistung ist jedoch das Positivverfahren.

Zweites Kapitel.

Vom photographischen Positiv.

Aus unseren Betrachtungen im ersten Kapitel dieses Abschnittes ergibt sich, daß wir die künstlerischen Mittel, welche das Positivverfahren dem Photographen liefert, unter zwei Gesichtspunkten zu behandeln haben werden.

Denn diese Mittel können erstens als „Hilfsmittel“ auftreten, d. h. sie können mithelfen bei dem Bestreben, einen Ausgleich zwischen dem photographischen und dem optischen Bilde herbeizuführen. Zweitens können sie als selbständige ästhetische Mittel zu denen des Negativverfahrens hinzutreten und so dem ästhetischen Eindruck des photographischen Kunstwerkes Fülle und Rundung verleihen. Überall nämlich, wo dem Künstler neue ästhetische Mittel zugänglich werden, da gewinnt er auch gleichzeitig die Herrschaft über neue ästhetische Werte die er der Gesamtwirkung seines Kunstwerkes einordnen und dienstbar machen kann.

Die Verwendung der ästhetischen Mittel des Positivverfahrens als „Hilfsmittel“ mußte sich also das Ziel setzen, einerseits die im Vergleiche zu unserem Auge zu große Genauigkeit der photographischen Platte, nämlich ihre absolute Realistik in der Wiedergabe von Linien und Formen, zu bekämpfen, und anderseits ihrer im Vergleich zu unserem Auge zu geringen Genauigkeit in der Wiedergabe von Helligkeitsabstufungen und Raumwerten, namentlich der Tiefendimension, nachzuhelfen.

Dieser doppelt geteilten Aufgabe vermögen die ästhetischen Mittel des Positivverfahrens, nämlich die Art der Linienführung, beeinflußt ihrerseits durch Oberfläche und Korn des Papieres und durch die Technik des Druckverfahrens, und die Verwendung der Farbe, nicht alle in gleicher Weise und nach beiden Seiten zugleich zu dienen. Einige dieser Mittel werden besonders geeignet zu einer Bekämpfung der Realistik der Platte erscheinen, andere wieder mehr für einen Ausgleich der Ungenauigkeiten des Negatives.

Für die Bekämpfung der absoluten Realistik der Platte ist zunächst die Art und Weise der Linienführung, wie sie durch Korn und Oberfläche des Papieres beeinflußt wird, von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

Wir betonten bei der Analyse des photographischen Negatives, daß dieser Realismus auch das kleinste Detail mit ausgeprägter Schärfe und Genauigkeit wiedergäbe. Er stellt nicht nur jede, noch so unbedeutende Einzelheit klar und deutlich gegen und neben das ästhetisch Bedeutungsvolle, sondern er zieht auch jede, noch so unbedeutende Linie mit harter und unbarmherziger Schärfe aus. Im betrachtenden Subjekt werden dann dadurch ganz andere psychologische Vorgänge hervorgerufen, als bei der Betrachtung eines Naturobjektes. Denn an diesem sehen wir nur die Hauptzüge und dasjenige vom Detail, was unser jeweiliges Interesse betont und hervorhebt. Alles übrige bleibt unter dem Horizonte unseres Bewußtseins. Außerdem wird im allgemeinen durch den Einfluß des „Lufttones", d. h. durch die Strahlenbrechung, welche an den in der Luft stets enthaltenen Fremdkörpern, z. B. Wasserdampf und Staub, vor sich geht, die Linienführung beim optischen Eindruck von einem Naturobjekt eine weichere, ihre Härten werden gemildert. Das ist naturgemäß besonders für die Landschaftskunst von Bedeutung, kann aber auch für die Interieur-, ja sogar für die Bildniskunst, Wichtigkeit erhalten. Auf diese Weise erhält nun aber unser Natureindruck Geschlossenheit und Einheitlichkeit, während anderseits in der Photographie gerade die verwirrende Fülle des Details und die erbarmungslos Strich an Strich setzende Härte in der Linienführung es ist, welche jede Einheitlichkeit aufhebt und der Photographie ihren bisher ja leider geradezu sprichwörtlich gewordenen unästhetischen Charakter verleiht.

Beachten wir demgegenüber nun die Tatsache, daß Mattheit des Papieres und rauhes Korn die Linien verwischt und dadurch ganz dazu geeignet ist, das kleinere, unwichtige Detail unklar zu machen und in den Hintergrund zu drängen, so ist es ohne weiteres klar, was für ein wertvoller und bequemer Weg sich hier dem Künstler

zur Bekämpfung des absoluten Realismus des Negatives in Wiedergabe von Linie und Form in den technischen Mitteln bietet.

Daß die Erkenntnis von dem größeren ästhetischen Werte des matten Kornes im photographischen Verfahren gegenüber einem glänzenden sich so lange Zeit nicht hat durchringen können, und daß sie, vor allem beim großen Publikum, sich auch heute noch nicht völlig hat durchsetzen können — man sieht noch viel zu viel glänzende Photographien in Wohnungen und Läden —, das hängt zum großen Teil auch mit der historischen Entwicklung der photographischen Technik zusammen. Man gelangte eben zuerst zur Herstellung der glänzenden, lichtempfindlichen Bildschicht, und erst später zu matten Schichten. Es dauert aber stets erst längere Zeit, bis ein neues Schönes das Altbewährte, aber Unschöne, verdrängt. Wenn man nämlich die Wirkung der glänzenden Schicht beobachtet, so findet man in der Tat keinen, aber auch gar keinen ästhetischen Faktor in ihr. Sie reflektiert vielmehr das Tageslicht und stört und beeinträchtigt dadurch völlig den ruhigen Eindruck des Bildes. —

Hand in Hand mit der Beschaffenheit des Papieres arbeitet demselben Ziele, nämlich der Bekämpfung des absoluten Linien- und Formenrealismus der Platte, auch jedes photographische Reproduktionsverfahren, je nach seiner Eigenart, mehr oder weniger zu. Vielleicht ist das einfachste dieser Verfahren, das gewöhnliche Kopierverfahren, am wenigsten leicht einem solchen Zwecke dienstbar zu machen. Es gibt seinerseits wohl im Durchschnitt jede Linie des Negatives mit derselben Schärfe im Positiv wieder. Versucht man dagegen die Linienführung durch weniger scharfes Anpressen des Papieres an die Platte zu verwischen, so wird leicht das ganze Bild unscharf und undeutlich. Diese beiden Extreme sind sehr schwer zu vereinigen, und man wird im ge-

Falsch

Mann

wöhnlichen Kopierverfahren, wenn man Erfolge nach der bezeichneten Richtung gewinnen will, wohl nur darauf angewiesen sein, das Korn des Papieres zweckentsprechend matt und rauh zu wählen und sich mit dessen Wirkung allein zu begnügen.

Andere Reproduktionsverfahren jedoch, z. B. der Gummidruck, die Photolithographie, verbreitern und verwischen durch ihre technische Eigenart die Linienführung, sie machen die Linien „weich". Dadurch wird einerseits das weniger bedeutungsvolle, kleinliche Detail in den Hintergrund gedrängt, anderseits werden aber die großen und bedeutenden Züge durch die Verwischung der Linienführung nicht in ihrer Wirkung beeinträchtigt, ja vielleicht treten sie im Kontrast gegen das Fehlen der aus dem Interesse geschwundenen kleinen Details noch energischer hervor. Zugleich wird aber durch die Weichheit der Linien ihnen die Sprödigkeit genommen, welche der Klarheit einer Photographie so leicht anhaftet. Eine richtige Auswahl der Reproduktionstechnik und deren Kombinierung mit Korn und Oberflächenbeschaffenheit des Papieres können in ganz überraschender Weise für die ästhetische Wirkung des Bildes ausgenutzt werden. Wir möchten dabei auf die Jahrbücher für photographische Kunst: „Die photographische Kunst", hinweisen, welche, von F. Matthies-Masuren herausgegeben, ein vortreffliches und lehrreiches Material an Bildern darbieten. Man suche dort die Beweise für das, was wir hier auseinandersetzten.

Außer Oberfläche und Korn des Papieres und der Eigenart des Druckverfahrens in der Wiedergabe der Linienführung gibt es bisher wohl kaum rein objektive, rein technische Mittel, um der Realistik der Platte entgegenzutreten. Eine Beeinflussung, oder besser Umgehung, kann diese wohl noch durch die Art und Weise des künstlerischen Sehens und durch die Auswahl des

Motives und seine Anordnung erhalten. Aber diese Fragen rein künstlerischer Natur müssen wir auf unseren zweiten Abschnitt verschieben.

Die weiteren, rein objektiv-technischen Mittel des Positivverfahrens kommen als „Hilfsmittel“ in der Hauptsache für die Ausgleichung der Ungenauigkeiten der Platte in der Wiedergabe von Helligkeits- und Raumwerten in Betracht.

Von den Filtermethoden, die noch innerhalb des Negativverfahrens dazu angewendet werden, die Helligkeitsabstufungen auf der Platte richtig herzustellen, führt ein direkter Weg zu der Verwendung der ein- oder mehrfarbigen Tönung des Positives mit demselben Ziele, nämlich Betonung der richtigen Helligkeitsstufen. Wir können uns hier mit ganz kurzen Andeutungen begnügen, weil wir zum Teil schon im ersten Kapitel auf diese Dinge hingewiesen haben.

Hat man im Negativverfahren durch die Anwendung geeigneter Farbenfilter alle Farbenstrahlen bis auf die einer einzigen Farbe ausgeschaltet, so daß das Negativ von diesen Strahlen allein getroffen wird, so kann man dann dem Positiv eine Tönung in der Farbe geben, deren Strahlen allein übrig gelassen waren. Ein derartig abgetönter Druck löst dann wenigstens den objektiven Eindruck, den das Auge gegenüber jener einen Farbe in der Natur empfand, wieder richtig aus. Man kann also ein Bild auf einer gewöhnlichen, nichtorthochromatischen Platte, an dessen Zustandekommen in der Hauptsache blaue Strahlen beteiligt waren, am zweckmäßigsten in einer Blaunuance abtönen; eine orthochromatische Platte mit Gelbfilter zu einem rötlichgelben oder warmgelben Bilde benutzen usw.[1]).

---

1) Vergl. hier jedoch Herrn Dr. Bachmann, Graz, der als erster die Möglichkeit richtiger Helligkeitsabstufung in

Man könnte ferner, wenn es die Eigenart des Motives zuläßt, die Filter so abstimmen, daß zwei oder mehr Arten von Farbenstrahlen übrig bleiben und die Tönung des Positives dementsprechend in mehreren Farben ausführen. Diese Technik kommt besonders für den photographischen Dreifarbendruck in Betracht. Auch der photographische Dreifarbendruck soll nur diejenigen Farben auswählen und verwenden, welche ihm die durch Filter regulierten Helligkeitsabstufungen der Platte vorschreiben, und er muß seinerseits danach trachten, eben durch die Anwendung der richtigen Farben, die richtig hergestellten Helligkeitsabstufungen dieser Farben zugleich zu betonen und hervorzuheben. Es ist daher mit Recht durchaus zu verwerfen, wenn gerade innerhalb des photographischen Dreifarbendruckes sich leider die Unsitte breit macht, in der Auswahl der drei Druckfarben der weitesten Willkür Raum zu geben, nur der persönlichen Phantasie und dem persönlichen „Geschmack" zu folgen. Wir stimmen in diesem Punkte Herrn Dr. Neuhauß vollständig bei, der in diesem Falle von „Pinselei mit Hilfe der photographischen Platte" spricht [1]). —

Hinausgehend über die Art und Weise, wie in unseren bisherigen Ausführungen die Tönung des Bildes die Ungenauigkeit der photographischen Platte auszugleichen suchte, hat Herr Dr. Bachmann, Graz, die Tönung noch weiter in diesem Sinne nutzbar zu machen gesucht.

---

farbiger Tönung des Bildes betonte, aber die Tönung in den Komplementärfarben der wirkenden Farbenstrahlen vornehmen will. Das Positiv „kehrt" wohl die Helligkeiten des Negatives „um", aber auch die Farben? Vergl. „Die Farbe und ihre Bedeutung usw." in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 108 ff.

1) „Über den gegenwärtigen Stand der Farbenphotographie" in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 20.

Er stellt die farbige Tönung in den Dienst von Licht und Raum[1]).

Herr Dr. Bachmann bemerkt ganz richtig, daß es dem photographischen Negativ in den seltensten Fällen möglich ist, das warme Sonnenlicht wiederzugeben, daß alle sonnigen Landschaften mehr an Mondscheinlandschaften auf dem photographischen Bilde erinnerten, als an leuchtendes Sonnenlicht. Er führt diese Erscheinung auf die große Empfindlichkeit der Platte für blaue und ihre Unempfindlichkeit für gelbe Lichtstrahlen zurück, und kann damit wohl recht haben. Um diesen Mangel zu beseitigen, bedient sich Dr. Bachmann des Kontrastes zwischen „warmen" und „kalten" Tönungen, d. h. jener Tönungen, die in einer „warmen", dem Rot und Gelb nahestehenden Farbe ausgeführt sind, und derjenigen in einer „kalten", dem Blau nahestehenden Farbe. Er sagt: „Beginnen wir bei einer sehr sonnigen Landschaft mit sehr warmen Tönen, und gehen wir im Gummidruck von diesen allmählich auf sehr kalte Töne über, so werden wir eine wesentlich veränderte Wirkung erzielen. Die warmen Lichter auf der sonnenbeschienenen Fläche wirken wesentlich wärmer durch die Schatten mit den kalten Tönen, sie wirken nicht durch die Farbenintensität sondern durch den Wechsel der Farbe"[2]). Wir glauben allerdings, daß es Herrn Dr. Bachmann gelungen ist, durch diesen Hinweis uns ein bedeutungsvolles und brauchbares Mittel an die Hand zu geben, das im Kampfe gegen die Ungenauigkeit der Platte bei der Wiedergabe objektiver Helligkeiten gute Dienste zu leisten vermag.

---

1) In dem schon zitierten Aufsatz: „Die Farbe und ihre Bedeutung für die Kunstphotographie." Vergl. auch Professor Strzygowski, Graz: „Die Farbe im Dienste von Raum und Licht" in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 48 ff.

2) A. a. O., S. 118 ff.

Die Art und Weise, wie Herr Dr. Bachmann die Tönung in den Dienst des Raumes stellt, knüpft an das an, was wir oben über die Wiedergabe der Tiefendimension durch das Negativ sagten. Wir machten darauf aufmerksam, daß die Irradiation und Reflexion blauen Himmelslichtes und dessen Einwirkung auf die Platte geeignet wären, entfernte Gegenstände in ganz hellen und zarten Konturen zu geben und dadurch noch weiter in die Ferne hinauszurücken. Daß aber anderseits auch Gegenstände, die in harten und scharfen Konturen auf dem photographischen Bilde erscheinen, zu sehr in die Nähe gezogen würden. Dr. Bachmann versucht nun zunächst, im letztgenannten Falle dadurch helfend mit der Tönung des Positives einzuspringen, daß er die betreffenden Gegenstände zart bläulich tönt und so die Gewohnheit unseres Auges, bläuliche, zarte Linien in die Ferne zu legen, auch für das photographische Bild nutzbar macht.

Es ist nun aber nicht abzusehen, weshalb es nicht auch möglich sein sollte, Linien, die auf dem Negativ wegen ihrer lichten Zartheit zu weit in die Tiefe hineingeschoben erscheinen, dadurch im Positiv mehr in den Vordergrund zu ziehen, daß man ihnen eine Tönung in warmen und lebhaften Farben verleiht. Nach dieser Richtung hin scheinen uns die Gedanken des Herrn Dr. Bachmann sehr wohl eines Ausbaues fähig und würdig zu sein. —

Die ästhetischen Mittel des Positivverfahrens haben nun natürlich, außer ihrer Bedeutung als „Hilfsmittel“, in der sie dem Negativverfahren untergeordnet waren und die wir bisher allein in Rücksicht gezogen haben, auch noch eine relativ selbständige und unabhängige ästhetische Bedeutung, insofern mit jedem einzelnen von ihnen eine eigenartig modifizierte ästhetische Wirkung an sich verbunden ist.

Es ist nun bei der Behandlung dieser selbständigen Bedeutung der ästhetischen Mittel im Positivverfahren sehr interessant, auch auf diese eigenartige ästhetische Wirkung mit Seitenblicken zu achten, wenn auch der Ort für eine ausführlichere Darstellung davon erst später sich zeigen wird. Es wird sich dann insofern schon jetzt ein eigenartiger Gegensatz zwischen den Mitteln des Negativ- und des Positivverfahrens herausstellen, als die letzten stets darauf hinaus sind, die Wirkung der ersten zu verallgemeinern, ihnen Stimmungscharakter zu verleihen.

Schon die Veränderung, welche die ganze Art der Linienfühung durch matte Oberfläche und durch das Korn des Papieres, noch mehr aber die, welche sie durch die Eigenart des Reproduktionsverfahrens erfährt, verändert und modifiziert das Negativ in etwas und macht etwas geltend, das bisher dem Negativ fremd war, die Stimmung. Durch rauhe Oberfläche kann z. B. eine gewisse Weichheit der Stimmung über das ganze Bild ausgegossen werden, weniger rauhe Flächen dagegen eignen sich besser zur Wiedergabe bestimmterer und leichterer Stimmungen.

Derjenige ästhetische Faktor jedoch, welcher im Positiv hauptsächlich Träger der Stimmung zu werden vermag, ist die Farbe. Sie ist nicht nur bei der ein- oder mehrfarbigen Tönung des Bildes, sondern auch beim photographischen Dreifarbendruck, und vor allem bei der Photographie in natürlichen Farben, derjenige ästhetische Faktor, dessen Stimmungsreichtum man mit mehr oder weniger Erfolg für die Gesamtwirkung des photographischen Kunstwerkes nutzbar zu machen sucht.

Mag die ein- oder mehrfarbige Tönung eines Bildes immerhin in der Farbe ausgeführt worden sein, welche durch die Anwendung entsprechender Farbfilter im Negativverfahren vorgeschrieben war, und so dazu dienen,

zunächst die Helligkeitsabstufungen einer bestimmten Farbe zu betonen und hervorzuheben, zugleich wird auch immer die Farbe selber als solche ihre eigenartige Wirkung ausüben und den Gesamteindruck des Bildes mit demjenigen Stimmungseinschlag auszeichnen, der ihr nun einmal anhaftet. Sie wird eine „warme“ oder „kalte“, eine „heitere“ oder „düstere“ Stimmung über das Bild ausgießen, je nachdem ob sie in rötlichen oder bläulichen Nuancen, in schwachen oder starken Sättigungsgraden der betreffenden Farben erfolgt.

Für die relative Selbständigkeit dieser Wirkung ist es auch bezeichnend, daß in der näheren Auswahl dieser Stimmungsnuancen der Phantasie des Künstlers bedeutend mehr Raum gelassen ist, als sonst im photographischen Verfahren. Nur die Farbe selber ist durch das Aufnahmeverfahren objektiv bestimmt und festgelegt; bei der Auswahl der Stimmungsnuance stellt der ganze Charakter seines Motives und die Art, wie er dieses Motiv gesehen hat, allein dem Künstler bestimmte Vorschriften. Wenn also auch noch immer eine gewisse Abhängigkeit vom Objekt bestehen bleibt, so ist dem künstlerischen Schaffen doch an dieser Stelle bedeutend mehr Spielraum gelassen und Freiheit gewährt worden, als sonst irgendwo innerhalb des photographischen Verfahrens.

Infolge dieser relativen Selbständigkeit der Farbe als ästhetisches Mittel erwachsen aber dem Künstler sofort zwei neue Aufgaben. Die eine deuteten wir soeben an: Er führt mit der Farbe einen neuen ästhetischen Faktor in das photographische Kunstwerk ein, und daher muß er erstens diesen neuen Faktor mit den übrigen in Einstimmung zu versetzen suchen. Diese Aufgabe ist eine rein künstlerische, und wir werden daher erst im zweiten und dritten Abschnitte zu untersuchen haben, welche Anforderungen sie an den Künstler stellt

und was für Folgen sich daraus für die allgemeine Stellung der photographischen Kunst ergeben.

Die zweite Aufgabe legt dem Künstler die Pflicht auf, die mit der Farbe als solcher verbundene ästhetische Wirkung möglichst eindrucksvoll zu gestalten und weiter auszubauen zu suchen. Diese zweite Aufgabe ihrerseits ist eine mehr technische. Es ist in erster Reihe eine Frage an die Technik, wie weit sie uns eine souveräne Behandlung unseres ästhetischen Mittels erlaubt, ob sie uns eine solche Herrschaft darüber ermöglicht, daß wir unser technisches Material jeder noch so fein nuancierten Stimmung anzupassen vermögen, und daß wir ferner auch imstande sind, mehrere Farben nebeneinander zu setzen und so weitere Abwechselung in der Stimmung hervorzurufen.

Eine weitere Ausbeutung und Nuancierung der Stimmungswerte, welche in der einfarbigen Tönung liegen, wird hauptsächlich davon abhängen, daß dem Künstler von der Technik möglichst vielfache Tönungsverfahren zugänglich gemacht werden. Wenn diese Verfahren ihm dann eine möglichst große Menge verschiedener Farbentöne liefern, wenn er dann imstande ist, nach Belieben eine Auswahl zu treffen unter „warmen“ und „kalten“, unter „hellen“ und „dunklen“, unter „gesättigten“ und „weniger gesättigten“ Farbennuancen, so wird der photographierende Künstler dadurch erst recht befähigt, jene erste, rein künstlerische Aufgabe voll zu erfüllen, nämlich die Tönung und ihren Stimmungswert an die sonstigen ästhetischen Werte seines Motives völlig anzupassen. Es liegt damit aber auch zugleich am Tage, daß der photographierende Künstler billigerweise auf das Studium der optischen Zusammensetzung seiner Tönungsfarben genau denselben Eifer und dieselbe Sorgfalt verwenden müßte, als es der Maler gegenüber seinen Farben tut. Nur dann wird er mit Souveränität über sein Material

gebieten können. Die Technik ihrerseits wird ihn dann auch nicht im Stiche lassen und ihm stets neue Verfahren zur Erzeugung der Tönung zur Verfügung stellen, wie sie es auch heute schon tut. Wir erinnern an die prachtvollen Farben des Pigmentpapieres. Es stellt sich ihr hier eine Aufgabe, die genau derselben Aufmerksamkeit würdig ist, wie die Lösung des anderen großen technischen Problemes in der Photographie, der Photographie in natürlichen Farben. —

Es ist ohne weiteres klar, daß die Stimmungswerte der Farbe eine weitere Modifizierung erfahren können durch die richtige Komposition mit der Papierbeschaffenheit und der Eigenart des Druckverfahrens, je nachdem, z. B. ob die Oberfläche des Papieres die Schatten hart oder weich, das Reproduktionsverfahren die Linien klar oder verwischt wiedergibt, wird auch die Stimmung der Farbe einen derartigen Einschlag erhalten. Es erübrigt sich, mehr davon zu sagen. —

Darauf aber müssen wir hinweisen, daß jene selben Verfahren, mit deren Hilfe Dr. Bachmann, Graz, die Tönung in den Dienst von Raum und Licht zu stellen sucht, auch für die weitere Nuancierung der Stimmung als solcher von großer Bedeutung sind. Er gibt dadurch, daß er zur Komposition von Tönungen, z. B. warmen Lichtern und kalten Schatten, übergeht, eine bedeutende Erweiterung und Anleitung zur Modifikation der Farbenwirkung als solcher. Das ist ihm vielleicht selber nicht recht zum Bewußtsein gekommen und mehr ein Erfolg, den er nebenher erreicht hat, wie man aus Äußerungen schließen könnte, wie dieser: die Farbe „reize ihn wenig“[1]). Er sucht sie eben ausschließlich in den Dienst jener beiden anderen ästhetischen Faktoren zu stellen. Aber auch nach dieser selbständigen Seite, als Komposition mehrerer

1) Dr. Bachmann a. a. O., S. 114.

Tönungen, ist sein Verfahren sicher eines Ausbaues wert und fähig.

Von der Komposition mehrerer Tönungen bis zum photographischen Dreifarbendruck ist eigentlich kaum mehr ein Schritt. Es bedeutet prinzipiell nicht viel, daß man anstatt zweier Tönungen im Mehrfarbendruck nun drei verwendet. Es bedeutet aber anderseits sehr viel, daß man in der Auswahl der Farben dieser Tönungen sich nicht mehr in rein künstlerischer Weise an den Charakter des Motives als leitendes Prinzip der Auswahl hält, sondern daß man sich von vornherein an drei bestimmte Farben, nämlich in der Hauptsache Blau, Grün und Rot hält, und nur mit Nuancen dieser drei Farben operiert, genau so wie in der sonstigen Technik des Dreifarbendruckes.

Beachtet man den Grund dafür, so leuchtet es sofort ein, daß dadurch künstlerisch ein ganz anderes Ziel erreicht werden soll, als bei der Verwendung mehrfarbiger Tönungen. Während es dort nämlich nur auf die Hineinbringung gewisser Stimmungen in das Bild abgesehen war, im Einklang mit den Forderungen seines sonstigen ästhetischen Charakters, macht sich jetzt die photographische Technik die einfache physikalische Tatsache der Farbenmischung zunutze, daß sich aus drei Farbentönen, von denen je zwei die Komplementärfarbe der dritten einschließen, alle überhaupt möglichen anderen Farbentöne hervorbringen lassen[1]). Der weitere Gedankengang ist dann genau derselbe, wie bei der gewöhnlichen Technik des Dreifarbendruckes: druckt man also drei solcher Farben übereinander, so muß sich ein Bild in annähernd natürlichen Farben ergeben. Damit kehren wir zu jener ersten künstlerischen Aufgabe in der Photographie zurück, die zugleich die bedeutungsvollste für die photo-

1) Vergl. Näheres in Ebbinghaus, „Grundzüge der Psychologie“ I, S. 209 ff.

graphische Technik ist. Die Farbe wird jetzt mit dazu benutzt, das photographische Bild dem optischen Bilde des Menschen möglichst anzunähern, und dieses Streben ist es auch, welches dann im weiteren Verlaufe zu der eigentlichen Photographie in natürlichen Farben führt. Man hat daher hin und wieder auch den photographischen Dreifarbendruck als „Farbenphotographie“ bezeichnet und von seinen Methoden als den „indirekten Methoden zur Photographie in natürlichen Farben“ gesprochen [1]).

Und man hat bis zu einem gewissen Grade ein Recht dazu. Denn die Technik des photographischen Dreifarbendruckes kann nicht ohne weiteres mit der des gewöhnlichen Dreifarbendruckes zusammengeworfen und identifiziert werden. Gerade bei dem photographischen Verfahren müssen gewisse Rücksichten beobachtet werden, die dem gewöhnlichen Dreifarbendruck gänzlich fremd sind und die daher jenem eine ausgeprägte Eigenart verleihen. Man ist daher sehr wohl berechtigt, den photographischen Dreifarbendruck als ein spezifisch photographisches Verfahren anzusprechen.

Das Problem, das die Photographie dabei in erster Reihe zu lösen hat, ist die Herstellung der drei Negative, die man auf die entsprechenden Druckplatten zu übertragen hat, in den richtigen Helligkeitsabstufungen der betreffenden Farbe. Die naheliegendste Lösung dieses Problems läßt uns drei gesonderte Aufnahmen desselben Gegenstandes mit zweckentsprechend ausgewählten Lichtfiltern und mit entsprechender Chromatisierung der Platte machen. Diese Negative geben dann je die

---

1) Z. B. Dr. Neuhauß im Aufsatz: „Über den gegenwärtigen Stand der Farbenphotographie.“ „Direkte“ Verfahren nennt er jene, bei denen die Farbe direkt im Negativ erzeugt wird. Seinem Aufsatze folgen wir auch zum Teil in den weiteren Darlegungen.

Helligkeitsabstufungen derjenigen einzelnen Farbe richtig wieder, welche auf ihnen ausgespart wurde.

Die technischen Schwierigkeiten der Aufgabe, drei genau gleiche Aufnahmen desselben Objektes zustande zu bringen, liegen ohne weiteres am Tage. Daher hat man Methoden gesucht, diese drei Aufnahmen durch eine einzige zu ersetzen. Das kann man erreichen, indem man die Aufnahme durch eine Platte hindurch macht, welche mit einem System sehr feiner, farbiger Linien (rot, grün, blau) überzogen ist. Nach dem so gewonnenen Negativ fertigt man ein Diapositiv und betrachtet dasselbe durch dieselbe Strichplatte[1]). Das Bild erscheint dann in den natürlichen Farben durch die Irradiation der feinen farbigen Linien aufeinander. Das Verfahren ist aber nur bei der Erzeugung von Diapositiven brauchbar und seine Verwendbarkeit daher eine sehr beschränkte.

Viel mehr verspricht das in neuester Zeit von Lumière, Paris, ausgebildete Verfahren, welches ebenfalls die Irradiation kleiner Farbpartikelchen untereinander nutzbar macht. „Eine Glasplatte wird mit einer Schicht überaus feiner Stärkekörnchen überzogen, welche in den drei Grundfarben gefärbt sind. Über diese Schicht, durch eine Firnislage getrennt, kommt die Emulsion. Die Belichtung geschieht von der Glasseite aus, also durch die Stärkeschicht hindurch. Durch ein eigenartiges Verfahren wird das negative Bild in ein positives umgewandelt, und nun sieht man, dank der gefärbten Stärkekörnchen, das Bild in den natürlichen Farben. Durch Kopieren auf eine gleiche Platte oder auf Utopapier[2]) läßt sich das Farbenbild beliebig vervielfältigen[3])“.

---

1) Dr. Neuhauß a. a. O.

2) Ein Papier, von der Firma Smith & Co. nach den Grundsätzen des unten zu besprechenden Ausbleichverfahrens hergestellt.

3) Dr. Neuhauß a. a. O., S. 23 f.

Diese beiden letzten Verfahren kann man nun allerdings nur noch mit Aufwendung von etwas gutem Willen als Dreifarbendruck bezeichnen. Es ist ja nur noch von der Verwendung der drei Farben Rot, Grün und Blau zur Erzeugung der natürlichen Farbe die Rede, gar nicht mehr von einem dreifachen Druckverfahren. Wir sind hier schon dem Ziele der eigentlichen Photographie in natürlichen Farben nahe gerückt. Die Erzeugung der natürlichen Farben geschieht nur nicht durch die direkte Einwirkung der farbigen Strahlen auf die Emulsion der Platte; die Emulsion erhält vielmehr nur die gewöhnliche Einwirkung durch die Lichtintensität der Farbenstrahlen und ergibt ein gewöhnliches Negativ. Dies Negativ erscheint erst nachträglich und auf indirektem Wege in den „natürlichen“ Farben mit Hilfe der Irradiation kleinster, dreifarbiger Farbkörperchen untereinander.

Es besteht also zwischen diesen bisher geschilderten Dreifarbenverfahren und der eigentlichen Photographie in natürlichen Farben ein immerhin noch beträchtlicher Unterschied. Denn diese will das Problem lösen, durch die Farbenstrahlen direkt, d. h. durch die Strahlen von physikalisch verschiedener Wellenlänge in der lichtempfindlichen Schicht der Platte selbst derartige chemische Veränderungen hervorzurufen, daß sie uns in diesen Farben ihrerseits wieder erscheint, und daß man diese Farben dann auch weiter durch einfaches Kopieren in das Positiv übertragen kann. Sie will also die Farbe nicht nur erst im Positivverfahren und sekundär, sondern schon im Negativverfahren und primär in das photographische Bild hineinbringen. Insofern würde sie also dem Positivverfahren die relative Selbständigkeit, welche es in der Verwendung der Farbe als ästhetisches Mittel besaß, wieder rauben und das Negativverfahren würde um ein ästhetisches Mittel reicher werden. Wir haben uns jedoch entschlossen, die Photographie in natürlichen

Farben hier an dieser Stelle zu behandeln, weil ja die eigentliche Wirkung der Farbe erst im Positiv zur Geltung kommt.

An direkten Verfahren sind in der Lösung unseres Problems vor allem zwei schon etwas weiter vorgeschritten, das sogenannte „Interferenzverfahren“ von Zenker-Lippmann einerseits und das „Ausbleichverfahren“ anderseits[1]).

Das Interferenzverfahren „beruht darauf, daß Lichtwellen, die nach dem Passieren durch eine lichtempfindliche Schicht auf eine spiegelblanke Fläche treffen, von letzterer zurückgeworfen, den Weg durch die Schicht noch einmal machen und hierbei feine, reflexionsfähige Silberlamellen bilden, deren gegenseitiger Abstand der halben Wellenlänge der Lichtstrahlen entspricht. Fällt auf die so behandelte und dann entwickelte und fixierte Platte weißes Licht, so löschen sich die Lichtquellen zum Teil gegenseitig aus und das Endergebnis ist ein Bild in richtigen Farben“. (Neuhauß.)

Bei dem Ausbleichverfahren „entsteht die richtige Farbe nicht unter der Einwirkung des Lichtes“ (d. h. der farbige Lichtstrahl erzeugt nicht erst die entsprechende Farbe in der Emulsion der Platte); vielmehr werden durch den Lichtstrahl nur alle falschen Farben fortgenommen, so daß die richtige allein übrig bleibt. Es müssen zuvor alle möglichen, richtigen und falschen Farben in der Bildschicht vorhanden sein. Wir erfüllen diese Vorbedingung dadurch, daß wir eine Reihe von Farben, z. B. Rot, Gelb, Grün, Blau, mischen und auf Papier oder Glas auftragen, um dann diese Mischung, welche neutralen, schwarzen Ton haben muß, der Wirkung des farbigen Lichtes, in der Kamera oder im Kopier-

1) Auch hier folgen wir in den Hauptsachen dem schon zitierten kurzen und übersichtlichen Aufsatz von Dr. Neuhauß.

rahmen, auszusetzen. Fällt nun z. B. das von einem Ziegeldache ausgehende rote Licht auf einen bestimmten Abschnitt der Platte, so werden die daselbst befindlichen gelben, grünen und blauen Farbstoffe ausgebleicht; und der rote Farbstoff bleibt übrig. Entsprechendes geschieht mit den anderen Farben an allen übrigen Abschnitten der Platte.“ (Neuhauß.) Aus dieser schematischen Darstellung geht hervor, daß hier die Absorptionsvorgänge nachgeahmt werden, welche uns natürliche Gegenstände farbig erscheinen lassen. Genau in derselben Weise, wie in der Natur von einem rotem Gegenstande aus dem weißen Tageslichte alle anderen Farbenstrahlen absorbiert werden und nur eine einzige Art von Farbenstrahlen, nämlich die, deren Wellenlänge für unser Auge dem Körper das Aussehen „rot“ verleiht, reflektiert, so werden auch im Ausbleichverfahren durch das farbige Licht alle Bestandteile der neutralen Farbenschicht auf der Platte chemisch „absorbiert“ und vernichtet, bis auf diejenigen, welche, zurückbleibend, der entsprechenden Stelle die betreffende Farbe des Gegenstandes verleihen. Die richtige Farbe wird also hier aus der neutralen Farbenschicht direkt „hervorgerufen“.

Bei beiden bisher geschilderten Verfahren ist nur ihre allzu große Umständlichkeit zu beklagen. Das erste, das Interferenzverfahren, gibt immer nur ein einziges Bild, und das Ausbleichverfahren ist deshalb nur sehr beschränkt verwendbar, weil Aufnahmen nach ihm eine unverhältnismäßig lange Belichtungszeit, bis zu mehreren Stunden, erfordern. Die neutrale Farbenschicht ist nur in sehr geringem Grade lichtempfindlich und der chemische Prozeß daher ein sehr langsamer. So wird das Ausbleichverfahren in der Hauptsache nur zur Reproduktion von Gemälden Verwendung finden können. Es scheidet dann aber für die künstlerische Technik ziemlich völlig aus.

Die moderne Technik sucht daher in neuester Zeit noch ein drittes Verfahren zur direkten Herstellung farbiger Bilder dem Künstler nutzbar zu machen, bei welchem die chemischen Vorgänge, schematisch dargestellt, in ganz ähnlicher Weise verlaufen, wie bei dem soeben geschilderten. Nur besteht die Bildschicht hier aus den weißen Basen gewisser Farbstoffe. Es ist die Hoffnung vorhanden, daß auf diesem Wege sich wirklich künstlerisch brauchbare Resultate erzielen lassen, d. h. daß die Länge der Expositionszeit verkürzt wird [1]).

Wir wiesen schon oben darauf hin, daß das Problem der natürlichen Farbe im photographischen Bilde nicht nur ein technisches, sondern auch ein künstlerisches Problem ist. Es ist ja nun eine natürliche Erscheinung, daß bei dem heutigen Standpunkte der Technik, der es uns noch nicht erlaubt, die technische Seite der Frage als gelöst zu bezeichnen, diese auch noch allerseits im Vordergrunde des Interesses steht, daß man die Arbeit und das Ringen der Technik mit der größten Spannung verfolgt. Es wird daher auch anderseits nicht wundernehmen, daß die künstlerische Bedeutung der Frage bisher fast gar keine Beachtung findet.

Dennoch drängt auch diese Seite des Problems sich immer und immer wieder dem denkenden Beobachter auf, um so mehr, als man schon hier und da gegenüber den Erzeugnissen der Photographie in natürlichen Farben verurteilende Äußerungen hört, als man Klagen hört, die Bilder in natürlichen Farben „sähen aus wie koloriert“ [2]).

---

1) Vergl. Dr. Neuhauß a. a. O., S. 16 f.

2) Vergl. z. B. den Standpunkt von Prof. Strzygowski in seinem Aufsatz: „Die Farbe im Dienste von Raum und Licht“ in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 48.

Einen solchen Effekt hat die Technik bei ihrem Streben nach der natürlichen Farbe sicherlich nicht beabsichtigt. Und wenn dieser unerwünschte Erfolg auch vielleicht noch in technischen Unvollkommenheiten zum Teil einen Grund haben kann, so darf man doch diesem einen Grunde nicht alle Schuld zuwälzen, wie es heute wohl meistens geschieht.

Die Unfreiwilligkeit und Ungewolltheit, mit der jener Effekt des „Koloriertseins“ von dem photographierenden Künstler erreicht wird, läßt uns vielmehr vermuten, daß durch die neue Erweiterung seiner Mittel ihm auch neue Pflichten auferlegt sind, und daß er nun danach trachten muß, diese Pflichten nach negativer und positiver Seite kennen zu lernen, daß er auf die Gefahren bei der Verwendung der Farbe zu achten hat und daß er aus diesen Gefahren auf die Fortschritte schließen muß, die, um ihnen zu begegnen, aus künstlerischem Gesichtspunkte erwünscht sind. Erst dann wird jene Unfreiheit in der Anwendung der Farbe, jenes ungewollte Hinausschießen über das Ziel, einer planmäßigen und bewußten Herrschaft über das neue ästhetische Mittel Platz machen.

Denn wir deuteten schon oben darauf hin: Die Hauptgefahr, welche die Verwendung der natürlichen Farbe in der Photographie für den photographierenden Künstler mit sich bringt, ist eine Vergrößerung seiner künstlerischen Unfreiheit, seiner durch die Eigenart des Negativverfahrens schon in ausgedehntem Maße bestehenden Gebundenheit an das Objekt.

Während bei der Verwendung der Farbe als Tönung sich der Künstler einer relativen Selbständigkeit erfreut: er kann nach seinem Gefallen die Farbe wählen, welche er durch die Filter aussparen will, und kann dann innerhalb dieser Farbe denjenigen Farbenton, diejenige Nuance auswählen, welche nach seinem Gefühl am besten die Art ausdrückt, wie er sein Motiv sieht, während er durch

Komposition mit Korn des Papieres und Art der Reproduktionstechnik den Eindruck modifizieren und verfeinern konnte, geht bei der Photographie in natürlichen Farben diese Unabhängigkeit des Positivverfahrens vom Negativverfahren und seiner Gebundenheit ans Objekt wieder verloren. Das Positivverfahren wird vielmehr eines wichtigen ästhetischen Mittels beraubt, und damit nicht genug, wird die Farbe innerhalb des Negativverfahrens nach jener Richtung verwandt, die wir oben als der Art des künstlerischen Sehens direkt entgegengesetzt bezeichnet haben.

Im Negativverfahren tritt durch die Photographie in natürlichen Farben die Farbe in den Dienst der absoluten Realistik der photographischen Platte und dehnt diese damit auf ein ganz neues Gebiet aus.

So wird gerade durch das Bestreben der Technik, dem photographierenden Künstler neue ästhetische Mittel zugänglich zu machen, diesem eines seiner wichtigsten Mittel aus der Hand gewunden, die relative Selbständigkeit und künstlerische Freiheit, welche er in dessen Verwendung bisher besaß, wird ihm geraubt, und er wird in bezug auf dieses Mittel völlig in Abhängigkeit vom Naturobjekt gesetzt.

Damit drängt sich uns am Ende dieses Abschnittes, den wir in erster Reihe der objektiven Behandlung photographischer Kunstmittel gewidmet hatten, jener eine große Gegensatz überwältigend und fragend und nach Beantwortung verlangend entgegen, nachdem er uns schon die ganze Zeit bisher getreu zur Seite gegangen und uns stets seine Anwesenheit hat fühlen lassen: es ist der Gegensatz zwischen der Realistik der photographischen Platte und dem Sehen des Künstlers. Jene gibt uns das Naturobjekt „so, wie es ist“, dieses ist bestrebt, seinen Eindruck im photographischen Bilde festzulegen und reproduzierbar zu machen.

So können wir hoffen, zu einer Lösung jenes Gegensatzes zu gelangen, wenn wir das Verhältnis zwischen dem Naturobjekt und dem photographischen Bilde im nächsten Abschnitt einer Untersuchung unterziehen, d. h. festzustellen suchen, wie der photographierende Künstler das Naturobjekt in seinem künstlerischen Schaffen behandelt, um es für sein photographisches Bild zu verwenden.

Zweiter Abschnitt.

Naturobjekt und photographisches Bild.

Bei der Betrachtung der Mittel photographischer Kunst im vorhergehenden Abschnitte haben wir gesehen, daß die photographische Platte das Material von Linien und Formen am Objekte in absoluter Vollständigkeit wiedergibt, und daß die moderne photographische Technik es als ihre Hauptaufgabe betrachtet, diesen absoluten Realismus auch auf die Wiedergabe der Farbe auszudehnen.

Anderseits sahen wir allerdings, daß die Wiedergabe der Helligkeitsunterschiede und der Raumwerte von der objektiven Richtigkeit abweicht. Aber auch hier setzt die Technik mit ihrer Arbeit ein und sucht, so gut es geht, jene Unterschiede im Positivverfahren durch Anwendung von Lichtfiltern und Tönungen, durch Benutzung von Oberfläche und Korn des Papieres und der Eigenart des Reproduktionsverfahrens als „Hilfsmittel" auszugleichen, und die Photographie auch in dieser Hinsicht zu einer objektiv-richtigen Reproduktion der Wirklichkeit zu machen.

Es ist von uns gegenüber diesem Streben auch schon im vorigen Abschnitte, wo es nötig war, der spezifisch künstlerische Standpunkt geltend gemacht worden, der uns die Frage als Pflicht auferlegt: „Muß auch der Künstler dieses Streben der Technik zu seinem eigenen machen und als das Ziel seines Schaffens die Herstellung eines objektiv-richtigen Eindruckes auf der photo-

graphischen Platte und im photographischen Bilde ansehen?“ Mit anderen Worten: „Wie stellt sich der Künstler zur absoluten Realistik der photographischen Platte? Bedeutet sie für ihn eine Förderung oder ein Hemmnis in seinem künstlerischen Schaffen?“ War die Nutzbarmachung der Farbe als ästhetisches Mittel das Hauptproblem der photographischen Technik, so kann man unsere neue Frage getrosten Mutes als das Hauptproblem für den photographierenden Künstler bezeichnen. Das hat uns bewogen, über die zerstreuten Bemerkungen, welche dieses Problem schon im vorigen Abschnitte veranlaßte, hinaus, ihm einen besonderen Abschnitt zu widmen.

Wir können aber zu einer endgültigen Bearbeitung unserer Frage erst dann gelangen, wenn wir uns über die allgemeine Psychologie des künstlerischen Schaffens überhaupt an der Hand seiner Beobachtung in anderen Künsten klar geworden sind.

Erst dann können wir seine besondere Modifizierung durch die Eigenart der Mittel in der photographischen Kunst feststellen und darlegen, wie sich die Wege und Ziele des Schaffens beim photographierenden Künstler eben durch die Eigenart seiner Mittel gestalten und welche Probleme er zu lösen, welche Wirkungen er zu erreichen suchen soll.

Erstes Kapitel.

Vom künstlerischen Schaffen.

Es liegt uns hier in erster Linie daran, in ausgiebiger und systematischer Weise festzustellen, wie der Künstler sich zur „absoluten Realistik“ der Platte in Wiedergabe von Linie, Form und vielleicht auch später einmal der Farbe zu stellen hat. Ist es ein erstrebens-

wertes Ziel für den Künstler, diese absolute Realistik zu erhalten und, wenn möglich, zu vergrößern? Oder weist ihm die allgemein-menschliche psychologische Anlage einen anderen Weg?

Wenn wir hier einen Augenblick den speziellen Gesichtspunkt, den uns die photographische Kunst zu nehmen zwingt, aufgeben und dann unsere Fragen mit allgemein-künstlerischen Augen ansehen, so dehnen und erweitern sie sich sofort und schmelzen zusammen zu der einen einzigen, größten ästhetischen Streitfrage aller Zeiten, zu der Kernfrage aller Ästhetik:

„Wie stellt sich der Künstler zum Naturobjekt, zu seinem Motive?“

Diese Frage hat im Laufe der Jahrhunderte abwechselnd bald eine realistische, bald eine idealistische Beantwortung gefunden — man sprach einerseits bald von der „Nachahmung“ der Natur durch den Künstler, bald von „Realismus“, und dann in jüngster Zeit von „Naturalismus“, anderseits von der „Idee“, die im Kunstwerke sich ausdrücken müsse, und vom „Absoluten“, das im Kunstwerke zur Erscheinung werde. Allemal aber schrieb man durch die Beantwortung dieser Frage dem Künstler bestimmte Normen vor, die er erfüllen und in seinem Schaffen beachten sollte. Gewonnen waren diese Normen jedoch meist auf dem Wege völlig außerästhetischer und abstrakt-metaphysischer Spekulation.

Es liegt uns nun ferne, auch unserseits etwa für das Schaffen des photographierenden Künstlers solche Normen aufzustellen. Wir wollen lediglich auf dem Wege psychologischer Beobachtung feststellen, welche seelischen Vorgänge dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen, bezw. aus den Eigenschaften der vorhandenen Kunstwerke und künstlerischen Techniken Schlüsse auf diese Vorgänge zu ziehen versuchen. Die Gesetze, welche wir hier vielleicht als das Resultat unserer Betrachtungen finden

werden, sollen nicht Forderungen sein, die schon vor jeder künstlerischen Tätigkeit überhaupt aufgestellt werden könnten und die jeder Künstler dann als Ideale anzusehen und denen er nachzustreben hätte; alle Gesetze, die wir hier feststellen, sind weiter nichts als Konstatierungen dessen, was schon tatsächlich vorhanden ist. In unseren Gesetzen soll nichts enthalten sein, was nicht schon vor dem Gesetz dagewesen ist und dadurch seine Berechtigung erwiesen hat. Sie sollen nur eine sprachliche Formulierung und Erklärung dessen sein, was Künstler aus einem instinktiven Gefühl heraus schon lange vorher praktisch geübt haben.

Wenn dann aber einmal feststeht, welche Behandlung das Naturobjekt im künstlerischen Schaffen tatsächlich erfährt, so kann uns unser Wissen davon zu gewissen Regeln und Anweisungen für den Künstler verhelfen, die für ihn vor allem bei der Eroberung und Nutzbarmachung neuer Gebiete für die Kunst deshalb von großem Nutzen sind, weil sie ihm das Suchen erleichtern und viele Arbeit ersparen, die allerdings aber nur so lange Gültigkeit haben, als ihr Inhalt von der Individualität des Künstlers beabsichtigt wird. Seiner Freiheit also, weiter immer Neues zu suchen und zu erobern, sollen und werden sie keine Schranken setzen. —

Es ist auch hier nötig, an das zu erinnern, was wir im ersten Abschnitte wiederholt über die psychologische Entstehung unseres optischen Eindrucks von einem Gegenstande gesagt haben. Unser optischer Eindruck enthält für gewöhnlich bei weitem nicht alle Details des Objektes, durch welches er hervorgerufen wurde. Eine große Anzahl von ihnen bleibt in unserem „Unterbewußtsein“, d. h. die Nerven haben wohl Reize von ihnen empfangen und weitergegeben, diese Reize werden uns aber nicht bewußt. In die Helle unseres

Bewußtseins treten nur diejenigen Reize, auf welche sich unsere Aufmerksamkeit richtet.

Man denke sich in ein dunkles Zimmer ein Licht hineingestellt. Dann werden die Strahlen dieses Lichtes am hellsten diejenigen Gegenstände treffen und hervorheben, welche sich unmittelbar bei ihm oder in seiner Nähe befinden. Aber der Lichtkreis reicht nicht weit, viele Gegenstände bleiben mehr oder weniger in Dunkelheit gehüllt, obgleich sie da sind. — Die Aufmerksamkeit hat bei unserem optischen Eindruck genau dieselbe Wirkung wie das Licht im dunklen Zimmer. Sie erhellt nur das am Gegenstande, was sich in ihrem Kreise befindet.

Wie man nun den Standort des Lichtes verändern kann, so daß auch sein Lichtkreis je verschiedene Gegenstände trifft, so kann auch die Aufmerksamkeit verschiedene Bestandteile des optischen Eindruckes unter ihre Beleuchtung rücken. Die Richtung der Aufmerksamkeit hängt ab von der Verschiedenheit des „Interesses" beim betrachtenden Subjekte, sie hängt davon ab, ob dieses Subjekt ein praktisches, ein theoretisch-wissenschaftliches oder ein ästhetisches Interesse besitzt[1]). Jeder wählt aus den objektiv vorhandenen Details des Gegenstandes mittels der Aufmerksamkeit nur das aus, was zu ihm in Beziehung steht, und aus dieser Auswahl von Details schmilzt dann in unserem Bewußtsein der optische Eindruck zusammen.

Wir müssen hier nun des näheren untersuchen, nach welchen Gesichtspunkten das ästhetische Interesse die Einzelheiten des Eindruckes auswählt.

Wenn wir ein Objekt, ganz gleich, ob ein natürliches Objekt oder ein Kunstwerk, ästhetisch genießen wollen, so kümmern wir uns nicht darum, ob das Objekt im

1) Vergl. oben S. 14 ff.

praktischen Leben noch irgendwelche Zwecke erfüllt. Wir versenken uns einzig in die Gefühle, die das Objekt in uns hervorruft. Beim ästhetischen Genießen wählt also unwillkürlich unser ästhetisches Interesse nur diejenigen Reize, diejenigen Einzelheiten aus und läßt sie in unser Bewußtsein treten, die eine solche Gefühlswirkung ausüben. Das ästhetische Interesse wendet also gewissermaßen unsere Aufmerksamkeit nach innen und läßt uns unsere innere Gefühlstätigkeit lustvoll genießen.

Alle anderen Reize oder Einzelheiten sind wohl vorhanden, sie wirken auch auf unsere Nerven, so daß wir sie „perzipieren", aufnehmen. Jedoch nur diejenigen Reize, welche eine Gefühlswirkung auszuüben vermögen, sind im Bannkreise unserer Aufmerksamkeit, wir „apperzipieren" sie oder nehmen sie wahr. Aber auch diese Reize interessieren uns zunächst nur durch ihre Gefühlswirkung und um ihretwillen [1]).

Eine künstlerisch-produktiv angelegte Natur wird sich nun aber bei diesem allgemeinen ästhetischen Eindruck nicht beruhigen. Beim Künstler erweitert sich das rein genießende Interesse sofort zu einem in gewissem Sinne praktischen Interesse. Der Künstler richtet seine Aufmerksamkeit sofort auch mit auf die Reize selbst, welche in ihm die Gefühlswirkung hervorgebracht haben, während der gewöhnliche Mensch das Schwergewicht seiner Aufmerksamkeit mehr auf der subjektiven Seite dieser Reize ruhen läßt, auf der Gefühlswirkung. Das ist das große Geheimnis des „künstlerischen Sehens", daß der produktive Künstler sich nicht an dem subjektiven lustvollen Eindruck des Objektes genügen läßt, sondern

---

1) Die nähere psychologische Begründung dieser Ansicht siehe in meiner Schrift über „Das Tragische", Abschn. 1: „Das ästhetische Verhalten." Archiv für die gesamte Psychologie. Herausgegeben von E. Meumann. 1908. Bd. XIII. Heft 1, S. 3 ff.

sofort den Kreis seiner Aufmerksamkeit erweitert und die objektiven Reize, die Teile des Objektes mit wahrnimmt und feststellt, die jene Wirkung in ihm hervorgebracht haben.

Diese Feststellung erfolgt aber zu dem ausgesprochenen Zwecke, diese Reize mit den Mitteln der jeweiligen Kunst, welche der Künstler ausübt, zu fixieren und festzulegen, so daß ihre Gefühlswirkung jederzeit entweder beim Künstler selbst oder bei anderen wieder hergestellt werden kann.

Dieses ästhetisch-produktive oder künstlerische Interesse nimmt also eine eigenartige Mittelstellung ein. Es schlägt gewissermaßen eine Brücke zwischen dem ästhetischen Interesse, das keinerlei objektive Zwecke verfolgt, und dem praktischen Interesse, das nur objektive Zwecke im Auge hält. Es schlägt insofern eine Brücke zwischen beiden, als es wohl einen objektiven Zweck verfolgt, nämlich das Schaffen des Kunstwerkes mit objektiven Mitteln; aber dieser objektive Zweck ist seinerseits dem höchsten subjektiven, dem ästhetischen Zweck untergeordnet, welcher für das Subjekt ästhetischen Genuß erstrebt. —

Der Unterschied der einzelnen Künste beruht dann auf der Verschiedenheit der Mittel, die sie anwenden. Und auch innerhalb der einzelnen Künste finden die verschiedenen Richtungen mit Leichtigkeit ihre Erklärung durch gewisse vorwiegende Tendenzen innerhalb des ästhetischen Interesses einzelner Zeiten und einzelner Menschen, die sie bestimmte Arten ästhetischer Reize und Gefühlswirkungen bevorzugen lassen. So ist z. B. die naturalistische Richtung in der Malerei der letzten Jahre, welche ja theoretisch, wie aller künstlerische Naturalismus, den Anspruch machte, die Natur so darzustellen, „wie sie wirklich ist“, in Wahrheit lediglich aus einer Vorliebe für solche ästhetische Reize zu erklären,

welche in der bisherigen Malerei als künstlerisch nicht verwendbar gegolten hatten. In der Opposition gegen die herrschende Schule wurden gerade diese Reize liebevoll beobachtet und mit größter Genauigkeit zu fixieren gesucht, seien es nun Linien oder Formen gewesen — der malerische Realismus — oder Farben — der malerische Impressionismus. Nur in Beziehung auf die Wiedergabe dieser Reize durften sich jene Maler den Namen „Naturalisten“ beilegen.

Aber auch bei ihnen ist von einer Wiedergabe der Natur, „wie sie wirklich ist“, gar keine Rede. Auch auf einem naturalistischen Bilde ist bestenfalls nur das zu finden, was der Künstler von den Details des Objektes gesehen, d. h. wahrgenommen hat, alle übrigen Details, die sich nicht im Bereiche seiner ästhetischen Aufmerksamkeit befanden, sind in seinem Unterbewußtsein versunken.

Und so sind wir hiermit zu einer end- und allgemeingültigen Beantwortung der Frage gelangt: „Was stellt der Künstler vom Naturobjekt dar?“ Sie lautet: „Der Künstler stellt nur das am Objekte dar, was er mit seinen Künstleraugen, geleitet von seinem künstlerischen Interesse, sieht!“ Und das ist bei weitem nicht alles, was an Einzelheiten am Objekte vorhanden ist, sondern nur diejenigen Reize sind es, die von Gefühlswirkungen begleitet, d. h. ästhetisch wertvoll sind; denn nur diese können innerhalb des ästhetischen Verhaltens überhaupt in sein Bewußtsein gekommen sein.

Zweites Kapitel.

Die absolute Realistik der photographischen Platte und das künstlerische Sehen.

Kehren wir nun wieder auf den speziellen Standpunkt unserer photographischen Kunst zurück und erinnern wir uns an das, was von der absoluten Realistik der Platte in der Wiedergabe von Linien, Formen und Farben auseinandergesetzt wurde, so finden wir, daß die Eigenart der photographischen Mittel für den Künstler eine Schwierigkeit mit sich bringt, die in anderen Künsten bei weitem nicht in diesem Maße vorhanden ist.

Die absolute Realistik der Platte hindert den photographischen Künstler daran, nur diejenigen Reize am Objekt darstellend zu fixieren, die er während seines „künstlerischen Sehens“ aufgenommen hat. Einen Maler z. B. zwingt nichts in der Eigenart seiner Mittel, irgendeinen Reiz, eine Einzelheit darzustellen, die für ihn keinen ästhetischen Wert hat. Seine künstlerischen Mittel erlauben es, alles am Naturobjekt zu unterdrücken oder in den Hintergrund treten zu lassen, was keinen ästhetischen Eigenwert besitzt.

Anders beim photographierenden Künstler. Er steht seinem Motive mit viel geringerer souveräner Freiheit gegenüber. Die photographische Platte bringt das objektiv vorhandene Material an Linien und Formen, und bald vielleicht auch an Farben, mit absoluter Treue zur Darstellung.

Die nächste Wirkung davon ist die, daß die ästhetisch gleichgültigen oder ästhetisch störenden Reize mit voller Gleichberechtigung neben die ästhetisch wertvollen Reize gestellt werden. Die Überfülle der auf dem engen Raume des Bildes zusammengedrängten Reize ist dann aber bei weitem nicht in der Lage, denselben ästhetischen Eindruck hervorzurufen, durch den das Objekt den Künstler

inspirierte. Die Kraft der Aufmerksamkeit wird vielmehr gezwungen, sich gleichmäßig über alle vorhandenen Reize auszudehnen, der gefühlsschwache Reiz tritt neben den gefühlsstarken, und es tritt in der ästhetischen Betrachtung ein unruhiges Schwanken ein; die ästhetische Aufmerksamkeit wird durch das sich gewaltsam vordrängende, an sich gleichgültige Detail wie durch Nadelstiche gereizt, und ein ruhiger und in sich geschlossener ästhetischer Eindruck dadurch unmöglich.

Die erste und vornehmste Aufgabe, welche die Eigenart seiner Mittel, vor allem die absolute Realistik der Platte, dem photographierenden Künstler stellt, ist die, jene Realistik auf irgendeine Weise mit seiner eigenen Art künstlerischen Sehens in Einklang zu bringen. Dieser Aufgabe wird sich kein photographierender Künstler je entziehen können, und wenn sie ihm vielleicht nicht klar und bewußt vor Augen steht, so wird er ihr sicherlich doch unbewußt aus seinem künstlerischen Gefühle heraus Rechnung tragen. Es kann aber für ihn nur von Nutzen sein und wird ihm viel unnützes Suchen ersparen, wenn er sich auch begriffsmäßig über diese Aufgabe und die im allgemeinen möglichen Wege zu ihrer Lösung klar wird. —

Sucht nun der Künstler diese beiden diametral auseinanderstrebenden Gegensätze, die absolute Realistik der Platte und das künstlerische Sehen, auszugleichen und zum Kunstwerk zu vereinigen, so bieten sich ihm dazu aus der Beschaffenheit des Gegenstandes heraus zwei Wege. Entweder kann er die Realistik der Platte seinem künstlerischen, optischen Eindruck anzugleichen suchen, oder er rechnet schon bei seinem Sehen, bei der Auswahl und Anordnung des Motives, mit jener, nun einmal gegebenen Eigenschaft seiner Mittel.

Um der Realistik der Platte direkt entgegenzuarbeiten und sie zu verringern, dazu gibt das Positiv-

verfahren dem Künstler eine ganze Anzahl von Mitteln in die Hand. Wir haben diese bei der Behandlung des Positivverfahrens im vorigen Abschnitte zur Genüge besprochen und verweisen daher hier nur dorthin zurück. Es ist aber bei allen diesen Mitteln zwar ohne weiteres klar, daß zu ihrer Anwendung eine souveräne Beherrschung der photographischen Technik erforderlich ist. Man würde jedoch einem großen Irrtum verfallen, wenn man glauben wollte, diese Sicherheit in der Handhabung der Technik für sich allein genüge schon zur Hervorbringung eines ästhetischen Eindruckes am Bilde.

Falsch.

Die spezifisch-künstlerische Arbeit, beruhend auf einer Gabe, die nicht angelernt werden kann, sondern die von innen heraus, aus dem Gefühle her wirken muß, ist die, das künstlerische Sehen auch seinerseits schon von vornherein der Eigenart der photographisch-künstlerischen Mittel anzupassen.

Und diese künstlerische Arbeit muß schon vor der Einleitung des Negativprozesses abgeschlossen vorliegen und die charakteristischen Grundlinien für das ganze Kunstwerk liefern. Denn wenn auch die „Hilfsmittel“ des Positivverfahrens gegen die unkünstlerische Realistik der Platte ins Feld geführt werden können, so handelt es sich dabei immer nur um das Detail, um das Akzessorische.

Wenn aber die Grundlinien der Komposition nicht schon vor der Einleitung des Negativprozesses rein an der Hand des Objektes und seines Eindruckes davon von dem Künstler gefunden sind, so ist es ihm später unmöglich, sei es während des Negativprozesses oder nach seinem Abschlusse durch Retouche, sei es im Positivprozesse, seinen gestaltenden Einfluß nach dieser Richtung hin geltend zu machen. Der photographierende Künstler genießt auch in diesem Punkte geringere künstlerische Freiheit, als jeder andere schaffende Künstler. Während

es dem Maler zum Beispiel möglich ist, auch das in der Komposition Verunglückte noch nachträglich zu beseitigen, sind dem photographierenden Künstler dabei die Hände gebunden. Was die photographische Platte an künstlerischem Material von ästhetischen Werten einmal aufgenommen hat, das bewahrt sie und läßt es sich nicht mehr entreißen. Das Negativverfahren nimmt insofern eine durchaus zentrale Stellung innerhalb des photographischen Gesamtverfahrens ein. Es liefert eben den Grundstock an ästhetischem Material, und was sonst noch an ästhetischen Werten dem ästhetischen Eindruck im photographischen Bilde nutzbar gemacht werden kann, das muß sich alles wohl oder übel um diesen, mit unveränderlicher Strenge dastehenden Grundstock gruppieren.

So muß also der photographierende Künstler schon im Augenblicke künstlerischer Empfängnis gestaltend wirken, er muß schon seinen künstlerischen Eindruck, den er gegenüber der Natur erhält, unter gewissen Gesichtspunkten modifizieren. Und diese Gesichtspunkte wieder liefert ihm die Eigenart seiner Mittel, vor allem die absolute Realistik der Platte.

Auch diese ihm so erwachsende Aufgabe, aus dem ästhetischen Natureindrucke sich selbst als empfangendes Medium bis zu einem gewissen Grade wegzudenken, von sich selbst zu abstrahieren und sich dafür die Platte als empfangend und wiedergebend zu denken, erschwert, im Vergleiche mit anderen Künsten, das Schaffen des photographierenden Künstlers in hohem Maße. Während z. B. der Maler über den Natureindruck souverän herrscht, da er fortlassen und hervorheben kann, was er nur immer will, wird der Souveränität des photographierenden Künstlers gerade durch die Rücksicht auf die Realistik der Platte ein starker Damm entgegengesetzt. Er kann nicht irgendetwas von den Reizen am Objekt einfach fortlassen, mögen sie ästhetisch noch so wertlos sein. Er muß

immer darauf rechnen, daß er diese Linien und diese Formen alle, aber auch absolut alle, im Negative wiederfindet.

Er muß bei einem ästhetischen Natureindrucke stets ganz abstrakt denkend vorgehen und sich sagen: „Schön, so sehe ich diese Landschaft, diese Person! Aber wie wird nach dem, was ich von der Eigenart des technischen Verfahrens in der Photographie weiß, der Eindruck auf der Platte beschaffen sein? Wird er meinem optischen Eindruck entsprechen und so geeignet sein, als surrogativer Reiz diesen Eindruck beliebig reproduzierbar zu machen?“

Glaubt dann der photographierende Künstler diese Frage nicht mit „ja“ beantworten zu können, so wird er weiter überlegen müssen, ob ihm die Technik, vor allem das Positivverfahren, vielleicht Hilfsmittel an die Hand gibt, um den photographischen Eindruck dem optischen möglichst anzugleichen. Steigen ihm aber auch dann noch Zweifel auf, ob das in genügendem Maße erfolgen kann, so bleibt dem Künstler nichts übrig, als in seinem Motive schon diejenigen Züge, diejenigen Details und Reize möglichst auszumerzen zu suchen, die den optisch-ästhetischen Eindruck unweigerlich stören würden.

In der Art, wie diese Auswahl der Reize durch den photographierenden Künstler erfolgt, liegt ein Grundunterschied der photographischen Kunst von den anderen Künsten. Der photographierende Künstler muß sich nämlich dann nach dem Objekt richten, er kann sich nicht, wie etwa der Maler, sein Objekt „stellen“, sondern er muß sich zu dem Objekt stellen.

Infolgedessen wird der photographierende Künstler vielfach schließlich auf die Wiedergabe mancher Motive verzichten müssen, die anderen Künsten, z. B. der Malerei, noch zugänglich wären. Der photographierende Künstler

ist enger an seinen Gegenstand gebunden und wird vielfach vergeblich suchen, eine passende Stellung zu diesem Gegenstande zu finden. Aber im Grunde ist jede Kunst durch die Unzulänglichkeit ihrer Mittel in gewisse Grenzen eingeschränkt. Ihre Aufgabe ist dann eben die, innerhalb dieser Grenzen alle ihr zu Gebote stehenden Mittel auszunutzen.

Auch das Gebiet der photographischen Kunst bleibt, trotz aller Verzichte, genügend groß, wenn der photographierende Künstler nur mit künstlerischem Gefühl sein Motiv in Auswahl und Anordnung auf seine Mittel einzurichten weiß.

Es liegt zunächst nahe, solche Motive in erster Reihe bei der Wahl zu bevorzugen, welche ein allzu großes Detail an Linien und Formen nicht bieten. Ein musterhaftes Beispiel dieser Art bietet das Bild „Reflections" von W. A. J. Hensler, von dem sich eine Reproduktion im Jahrbuche Die photographische Kunst im Jahre 1907, herausgegeben von F. Matthies-Masuren, findet[1]).

Wo das Motiv eine solche gewünschte Einfachheit nicht bietet, da muß der Künstler die großen Züge im Eindrucke zu sehen und zu finden wissen. Er muß dann diese Hauptzüge in möglichster Betonung durch die Anordnung des Bildes hervorzuheben suchen. Seine Aufgabe wird dann die sein, im photographischen Bilde bis zu einem gewissen Grade die psychologischen Vorgänge nachzuahmen, die bei der Empfängnis des optischen Eindruckes in unserem Bewußtsein sich abspielen. Während aber bei der Empfängnis des optischen Eindruckes das Interesse durch eine Willenseinstellung des Subjektes schon da ist, hat der photographierende Künstler in seinem Bilde das Interesse erst zu wecken.

---

1) Siehe S. 162. Vergl. auch Louis Held, Weimar, ebenda, S. 33.

Das kann er dadurch erreichen, daß er die großen und allgemeinen Züge seines Bildes in der Anordnung derartig betont, daß die weniger bedeutenden, das kleinliche Detail dahinter ganz zurücksteht und in dem energischen Kontrast für den ästhetischen Eindruck völlig verloren geht. Das beste Mittel dazu ist die weise Verteilung der Linien und Formen über die verschiedenen Gründe des Bildes. Ordnet er z. B. im Vordergrunde des Bildes einige wenige großzügige Linien von starker Gefühlswirkung an, so wecken diese das ästhetische Interesse in hohem Maße und beschäftigen es dann auch weiter so intensiv, daß der Künstler es schon wagen kann, im Mittel- und Hintergrund mehr Detail anzubringen, um so mehr, als es hier nach dem, was wir über die Wiedergabe der Raumwerte durch die Platte im ersten Abschnitte auseinandergesetzt haben, in bedeutend verkleinerten Größenverhältnissen erscheint und für unseren Eindruck daher durch den Kontrast zum Vordergrund in größere Ferne gerückt wird. Das Einzelne fließt dann mehr ineinander, und es wird dadurch auch wieder eine Verallgemeinerung bewirkt. Auch hier möchten wir als Beispiele auf einige Bilder aus dem Jahrbuche von F. Matthies-Masuren verweisen, und zwar auf zwei für viele mögliche. Das Bild E. Weingartners: „Abendlandschaft“ [1]) bietet im Vordergrunde strahlenförmig nach dem Mittelgrunde hinweisende gerade Linien (Wegränder und Geleise im Wege) von großer Ruhe. Sie werden im Mittelgrunde in einfachem Striche abgeschnitten durch den Waldrand und die Basis der Häuser, und auf dieser, in weichem Strich durch die Mitte des Bildes gehenden Linie baut sich dann das Detail des Mittelgrundes auf: die senkrecht parallelen ernsten Linien des Waldes zur Rechten und die behäbig sich in rechten und schiefen

1) Vergl. Beilage zu S. 56.

Winkeln schneidenden Konturen der Bauernhäuser zur Linken. Bei dem zweiten Beispiele von Alfr. Löwy: „Spiegelung“[1]) bringt auch der Vordergrund große und ruhige, leicht geschwungene Linien in der Wolkenspiegelung, im Wasser und den Konturen der Büsche zur Linken. Vor diesen großen Linien fällt das Detail des Laubwerkes in den Büschen nicht weiter auf. Der Mittelgrund setzt den Liniencharakter des Vordergrundes fort: große, ruhig geschwungene Linien, links in der Kontur des Ufers und der Büsche, rechts in der Spiegelung des Uferwaldes. Hier tritt aber schon mehr Detail hervor: das Uferried und die Büsche links und die drei Pappeln rechts. Die Hauptmasse des Details ist mit dem Schlößchen und den es umgebenden Büschen in den Hintergrund gerückt. Hier können aber an ihm nur noch die Konturen und allgemeinen Linien wirken.

Die planmäßige Anordnung und Hervorhebung der bedeutenden und gefühlsbetonten Linien im künstlerischen Eindruck kann natürlich durch die kluge Mitbenutzung der Helligkeitsunterschiede und ihrer konzentrierenden und gefühlsgetragenen Wirkungen auf unser Bewußtsein bedeutend verstärkt werden. Allerdings kann das nur immer im Zusammenhange mit bewußter Betonung und weiser Anordnung der Linien und Formwerte im Bilde geschehen. Ist es doch eben gerade ein unruhiges Verflackern und Hin- und Herspringen von Licht und Schatten über die ganze Fläche des Bildes durchaus geeignet, den Eindruck zwar absolut wahrheitsgetreuer Wiedergabe der Natur hervorzurufen, aber gerade diese objektive Treue in der Wiedergabe des Details ist es, die am Bilde den außerästhetischen Eindruck einer „Photographie“ in schlechtem Sinne hervorruft. Es sei hier einmal erlaubt, ein Beispiel in abschreckendem Sinne

1) Vergl. Beilage zu S. 88.

anzuführen. Bei einem Bilde von Carl Hammer, Guben[1]), welches einen weidenumstandenen Kanal darstellt, geben die Lichtreflexe links im Vordergrunde auf dem bewegten Schilfgrase, ferner die hellen Seerosenblätter rechts auf der dunklen Wasserfläche, die schwarzen Stämme, der helle Himmel und ihre Spiegelungen, im Mittel- und Hintergrunde dem ganzen Bilde etwas sehr Unruhiges. Über die ganze Fläche ist eine solche Fülle des Details in absolut gleicher Schärfe verteilt, daß unsere ästhetische Aufmerksamkeit überhaupt zu keiner ruhigen Betrachtung kommt.

Anderseits gibt uns z. B. ein Bild von Herrn Dr. Friedr. V. Spitzer, Wien[2]), das eine Dame in schwarzem Kleide mit einem weißen Shawl darstellt, eine raffinierte Anordnung der Helligkeitswerte. Das schwarze Kleid verschlingt fast alle Details, bis auf die Spitzen im Mittelgrunde, und leitet die Aufmerksamkeit meisterhaft auf den langsam wachsenden Fleischton des Gesichtes über, der wieder in dem schwarzen Haare seinen gerundeten Abschluß erhält. Um das Ganze schlingt sich aufheiternd und versöhnend die breite Lichtwelle des weißen Tuches. Dieses und auch einige andere Porträts in demselben „Jahrbuche“ weisen uns darauf hin, daß gerade für die photographische Bildniskunst es von der größten Bedeutung ist, die Helligkeitswerte unter unserem obersten und leitenden Gesichtspunkte zu sehen und anzuordnen, daß sie mit das ihrige zur Verringerung der absoluten Realistik der Platte beitragen und gerade dadurch eine hervorragende Betonung und Ausnutzung als ästhetische Eigenwerte erfahren[3]).

---

1) Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 79.

2) Ebenda, Beilage zu S. 112.

3) Vergl. über photographische Bildniskunst den trefflichen Aufsatz von E. Schur, Charlottenburg: „Malerei und Zeichnung

Daß dasselbe aber in der photographischen Landschaftskunst möglich ist, beweist uns Dr. A. Ledenigs Bild „Sommer“[1]), welches einen Abhang, gegen den hellen Himmel gesehen, wiedergibt. Auf dem dunkeln Vordergrund, der Wiese, heben sich als Details einzig die paar hellen Maßliebchen ab, nach dem Mittelgrunde zu der helle Stamm der Birke. Im Mittelgrunde schneidet die dunkle Kontur des Hügels die untere dunkle Hälfte des Bildes glatt ab vom hellen Himmel oben und bewirkt einen eigenartigen Kontrast, der nur dadurch etwas gemildert wird, daß die dunklen Büsche links über diese Linie hinaus in den Himmel hineinragen.

Von der größten Bedeutung muß die Verwertung von Hell und Dunkel in unserem Sinne natürlich in der Interieurkunst werden, die aber bei den photographierenden Künstlern mit Unrecht anscheinend in den Hintergrund tritt. Ursache dafür sind wohl die technischen Schwierigkeiten, welche die Irradiationserscheinungen der Photographie noch immer bieten. Gute Beispiele bilden für uns das Bild von Dr. Kleintjes, München[2]), das eine holländische Bäuerin am Wäscheschrank vorstellt, und auf dem das von dem Mädchen emporgehaltene weiße Wäschestück mit sehr großer Kraft die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Mitte des Bildes und die dort stehende Gestalt des Mädchens konzentriert, so daß sie erst ganz allmählich über die schwachen Flächen reflektierten Lichtes zur Rechten und Linken auf das dunkle Detail des Hintergrundes überzugehen vermag. Ebenso verhält es sich in dem Bilde von Ernst Müller, Dresden[3]),

---

in der modernen Porträtphotographie“ in Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 65 ff.

1) Ebenda, S. 107.

2) Ebenda, S. 22.

3) Ebenda, S. 66.

das eine Dame am Fenster wiedergibt. Die hell gekleidete Gestalt wird durch das von rechts hereinströmende Licht so in den Mittelpunkt des ästhetischen Interesses gestellt, daß das dunkle Detail im Hintergrunde und rechts im Vordergrunde für den Beschauer vollständig versinkt. Auf einem Bilde von H. Kosel, Wien[1]), betont das Licht den architektonisch wichtigen breiten Bogen im Vordergrunde rechts und den Pfeiler links. Das Auge gleitet dann durch das ziemlich gleichmäßige Halbdunkel des Mittelgrundes und haftet erst wieder auf der im hellen Lichte liegenden Freitreppe des fernen Hintergrundes. —

Alle diese Beispiele beweisen uns, daß der photographierende Künstler, mag er auch noch so sehr von seinem Gegenstande, seinem Motive abhängen, dennoch sehr wohl die Art und Weise, wie er die Welt sieht, auf der Platte zum Ausdruck bringen kann, wofern er nur der Eigenart seiner Mittel Rechnung trägt und seine Gegenstände danach auswählt und anordnet und auch die ganze Art seines Sehens darauf einrichtet.

Nun gibt es ja aber ein Gebiet der photographischen Kunst, wo auf den ersten Blick jene Abhängigkeit des Künstlers vom Gegenstande aufgehoben erscheint und wo dadurch anscheinend seine Phantasie den freiesten Spielraum erhält. Das ist das Gebiet der ein- oder zweifarbigen Tönung eines Bildes und dann der photographische Dreifarbendruck.

Von jeder Farbe sollte ja — bis zur völligen Erschließung der Photographie in natürlichen Farben — der Künstler bei seinem ästhetischen Sehen abstrahieren. Er bringt also mit der farbigen Tönung des Bildes und im Dreifarbendruck, wo er die Tönung bezw. die drei Druckfarben ganz nach seinem Gefühl auswählen kann,

1) Die photographische Kunst im Jahre 1907, S. 94.

anscheinend einen absolut neuen ästhetischen Wert in sein Bild hinein. Seiner Phantasie in der Auswahl und Verwendung der Farben wären also keine Schranken gesetzt, er könnte in den Farbenwerten etwas absolut Neues schaffen.

Wo eine solche Ansicht von der Natur der künstlerischen Phantasie waltet, da kann es allerdings zu solchen Produkten kommen, wie Dr. Neuhauß verspottet, „wo der Himmel grün und das Laub blau ist“ [1]).

Mag es mit dieser „schaffenden künstlerischen Phantasie“ für die anderen Künste auf sich haben, was es wolle, möge z. B. der Dichter die Macht haben, uns in ein Reich seiner Phantasie zu versetzen, wo nur seine Gesetze herrschen: der photographische Künstler kann im besten Falle lediglich zu einer phantastischen Behandlung eines Naturobjektes schreiten. An ein Naturobjekt ist er jedesmal als Grundlage seiner „schaffenden Phantasie“ gebunden. Gerade deshalb ist er aber auch an die Gesetze der Natur gebunden. Und sucht sein „schaffender Geist“ sich darüber hinwegzusetzen und nach eigenen Gesetzen weiterzuarbeiten und das Ästhetische klar herauszustellen, so schlägt er dadurch unweigerlich den Gesetzen seines Gegenstandes ins Gesicht. Dann aber beschäftigt die also verunzierte und vergewaltigte Natur in erster Reihe gar nicht unser ästhetisches Interesse, sondern unser theoretisches, das die Sünden des „Künstlers“ erbarmungslos feststellt, alle Widersprüche, die wir im Kunstwerk gegen unsere sonstige Erfahrung finden, aufdeckt und so das Ganze zu einer Quelle der Unlust und des Mißvergnügens macht.

Der photographierende Künstler kann also neue, selbständige Werte, wie z. B. die Tönungswerte, nur an

---

1) Dr. Neuhauß: „Über den gegenwärtigen Stand der Farbenphotographie“ a. a. O. S. 12.

der Hand der Gesetze in das Bild einführen, die aus seinem Gegenstande und aus seinen Mitteln zu ihm sprechen. Und in der Tat bestehen ja auch in bezug auf die selbständige Verwendung der Farben in seinem Gegenstande solche Gesetze für ihn. Aus diesem Gesichtswinkel betrachtet, erhält nun jener Ausdruck des Herrn Dr. Bachmann Berechtigung, im Negativ stecke doch Farbe[1]). Die Wahl der Farbe, in welcher das Bild abgetönt werden soll, ist dem Künstler ja vorgeschrieben durch die bei der Aufnahme angewandten farbigen Filter. Denn nur bei Verwendung der für die Aufnahme durch die Filter gewissermaßen prädestinierten Farbe kann er darauf rechnen, die Helligkeitsabstufungen zu derselben Wirkung zu bringen, wie in seinem optischen Eindrucke. Durch den Ausfall oder die Störung dieser Wirkung würde sich hier jede eigenmächtige Phantasie bestraft fühlen.

Einzig in der Wahl der Sättigung des Tones kann der Künstler einigermaßen seiner Phantasie folgen: er kann die Tönung licht oder dunkel wählen, je nach seinen künstlerischen Absichten, und dadurch in etwas die Stimmungswirkung seines Bildes frei modifizieren. Jedoch wird auch hier der Charakter seines Motives gebieterisch eine gewisse Berücksichtigung verlangen. Wir hatten daher volles Recht, im ersten Abschnitt stets nur von einer „relativen“ Freiheit in der Anwendung der Tönung zu sprechen. —

Das Resultat unserer Betrachtungen über das Schaffen des photographierenden Künstlers ist dieses: Der photographierende Künstler ist wie jeder Künstler als solcher darauf angewiesen, die Natur so darzustellen, wie er sie sieht, d. h. wie sie sich in seinem unter der Leitung

---

1) Dr. Bachmann: „Die Farbe und ihre Bedeutung usw.“ a. a. O., S. 107 ff.

des ästhetischen Interesses zusammengesetzten optischen Eindruck abspiegelt. Die Mittel des photographierenden Künstlers geben aber die Natur teils anders, als im optischen Eindruck überhaupt, teils so wieder, wie sie in Wirklichkeit ist. Zwischen dieser „absoluten Realistik der Platte in Wiedergabe von Linie, Form (und Farbe)“ und seinem „künstlerischen Sehen“ muß der photographische Künstler einen Ausgleich zu schaffen suchen. Einerseits kann er das durch Annäherung des photographischen Eindruckes an seinen optischen auf den Wegen, die ihm seine Mittel, namentlich das Positivverfahren, weisen. Anderseits kann er seine Art des künstlerischen Sehens mit Rücksicht auf die Eigenart seiner Mittel betätigen, in Auswahl und Anordnung seines Motives stets auf die photographische Realistik und ihre Bekämpfung Rücksicht nehmen. Dies alles, zusammen mit dem Umstand, daß der photographierende Künstler sogar in der Verwendung seines selbständigsten Mittels, der Tönung und Farbe bis zu einem gewissen Grade von den Gesetzen seines Gegenstandes abhängt, lassen das zusammenfassende Urteil zu, daß im Schaffen des photographierenden Künstlers die frei schaffende Phantasie nur einen verschwindend kleinen Raum einnimmt, daß vielmehr der photographierende Künstler gezwungen ist, sich mit aller Kraft, aber auch mit aller Liebe an seinen Gegenstand, an das Objekt zu klammern, und daß er suchen muß, nicht losgelöst von ihm, sondern in ihm und es in seiner Eigenart durchdringend, es mit seinem eigenen Geiste zu erfüllen. Auf diese Weise wird er schließlich in ganz besonderer und von anderen Künsten erheblich unterschiedener Weise doch schließlich Mittel und Wege finden, in seinen Kunstwerken die Welt so darstellen, wie er selber sie seiner eigenen Natur nach sieht und fühlt. Seine Persönlichkeit wird dann in dem Realismus der photographischen Kunst nicht verloren gehen, sondern aus

jedem seiner Erzeugnisse hervorleuchten, wenn auch nur von innen heraus, nach liebevoller Hineinversenkung in das Objekt.

Diese letzte und allgemeinste Wirkung der photographischen Kunst ist so eigenartig und befähigt uns so gut, ihr einen Platz unter den anderen Künsten anzuweisen, daß wir ihr den letzten Abschnitt dieser Darstellung gewidmet haben.

Dritter Abschnitt.

Die ästhetische Wirkung der photographischen Kunst.

Die allgemeinste Wirkung der photographischen Kunst als Kunst kann sich natürlich in nichts von der Wirkung aller anderen Künste unterscheiden. Sie muß genau so, wie etwa Malerei, Dichtung oder Musik, in unserer Seele ein eigenartiges, „ästhetisches“ Verhalten zu unserem Eindruck hervorzurufen geeignet sein.

Unsere erste Aufgabe, bevor wir uns mit einer näheren Charakterisierung der besonderen Wirkungen photographischer Kunst abgeben, muß also die sein, die Eigenart jenes ästhetischen Verhaltens als der allgemeinsten Kunstwirkung in kurzen Worten hervorzuheben und zu kennzeichnen.

Innerhalb dieser allgemeinen ästhetischen Wirkung rufen dann zwei Faktoren bei jeder einzelnen Kunst eine Modifizierung hervor und geben jeder speziellen Kunstwirkung ein eigenartiges Gepräge. Der eine dieser Faktoren ist ein durchaus objektiver: er liegt in der Eigenart der von jeder Kunst verwendeten Mittel, welche an sich, auf Grund ihrer objektiven Beschaffenheit, ganz bestimmte und eigenartig umschriebene Wirkungen auf das fühlende und ästhetische Subjekt hervorbringen müssen.

Der zweite jener Faktoren liegt in der Art, wie das künstlerische Schaffen durch die Eigenart der verwendeten Kunstmittel beeinflußt wird, in der Art, wie der Künstler durch die Natur seiner Mittel entweder begünstigt oder

gehindert wird, in seinem Kunstwerk die Art und Weise seiner Anschauung von der Welt auszusprechen und im Beschauer wieder zu erwecken oder wenigstens anzuregen.

Wenn wir die Wirkung der photographischen Kunst unter diesen Gesichtspunkten betrachten, so hoffen wir, dazu zu gelangen, die eigenartige ästhetische Wirkung photographischer Kunstwerke klar vom Hintergrunde allgemeiner ästhetischer Kunstwirkung abzuheben.

Anderseits wird uns voraussichtlich die Behandlung der Art und Weise, wie sich im Anschluß an die Eigenart photographischer Kunstmittel die Persönlichkeit des Künstlers, seine eigentümliche Art der Anschauung und Auffassung der Welt ausspricht, Gelegenheit bieten, die photographische Kunst von einem allgemeinmenschlichen Gesichtspunkte zu betrachten und für sie Anschluß zu suchen an bestimmte Arten des Ablaufs menschlichen Geisteslebens überhaupt.

Erst wenn wir eingesehen haben, wie weit die photographische Kunst imstande ist, als Ausdrucksmittel für eine bestimmte Art und Weise menschlichen Geisteslebens überhaupt zu dienen, wenn wir die Wirkung der photographischen Kunst von der Beschränktheit des künstlerischen Individuums und des einzelnen Falles losgelöst haben und in ihr menschlich Typisches und Allgemeines zu finden gesucht haben, können wir sagen, wir haben uns um das Verständnis einer Kunst genug bemüht, die dem menschlichen Geiste vorher ungeahnte, neue Mittel zur Verfügung gestellt hat, um das mitzuteilen, was ihn bis ins Innerste bewegte.

Erstes Kapitel.

Vom ästhetischen Verhalten und der ästhetischen Lust.

Wenn unsere Aufmerksamkeit bei der Betrachtung und Verarbeitung eines Eindruckes von einem rein „ästhetischen Interesse“ geleitet wird, so nehmen wir von allen den mannigfaltigsten Reizen nur diejenigen wahr und in uns auf, die „ästhetisch wirksam“ sind. Wir stehen hier nun vor der Aufgabe, diese Behauptung, welche auch in unseren bisherigen Ausführungen ihren Platz gefunden hat, erstens eingehend zu beweisen und zweitens auseinanderzusetzen, was denn eigentlich „ästhetisch wirksam“ an den uns dargebotenen Reizen sei. —

Wird unsere Aufmerksamkeit vom „ästhetischen Interesse“ beherrscht, so ist unser ganzes Verhalten zur Welt, die ganze Art und Weise, wie wir uns zu ihr und ihren Eindrücken auf uns stellen, grundsätzlich verschieden von unserem gewöhnlichen Verhalten zur Welt.

Im gewöhnlichen praktischen Leben suchen wir alle Eindrücke, die wir empfangen, entweder in den allgemeinen Umfang unserer sonstigen Erfahrung einzureihen, sie begrifflich zu definieren und auf diese Weise von ihnen eine richtige Auffassung, eine richtige Erkenntnis zu erlangen, oder wir beurteilen sie nach unserem „Bedürfnisse“, wenn wir dabei Bedürfnis im weitesten Sinne fassen. Das heißt dann, wir suchen die Eindrücke mit Rücksicht auf unsere praktischen Zwecke zunächst zu beurteilen und dann auf Grund dieses Urteiles auch zu verwerten.

Daß bei ästhetischem Verhalten zur Welt dagegen von allem diesen auch nicht die mindeste Spur vorhanden ist, darauf hingewiesen zu haben ist schon

das Verdienst des großen Königsberger Philosophen Immanuel Kant. Es wird jedem ohne weiteres aus eigener Erfahruug einleuchten, daß wir beim Genuß eines Kunstwerkes im Augenblick der höchsten Vertiefung weit davon entfernt sind, etwa an die Zusammensetzung des Kunstwerkes, an die Art seiner Masse u. a. zu denken. Genau ebenso verhält es sich mit dem ästhetischen Genuß eines Naturobjektes. Der ästhetische Genuß ist völlig frei von jedem Gedanken an die objektive Beschaffenheit des Gegenstandes oder seine praktische Verwendbarkeit.

Man kann nun nicht sagen, daß solche Gedanken gegenüber einem Kunstwerk überhaupt keine Stelle fänden. Wir alle beschäftigen uns gelegentlich mit der Technik, auf Grund deren etwa ein Kunstwerk geschaffen worden ist, und gegenüber einem Naturgegenstande wissen wir aus hundertfältiger täglicher Erfahrung sehr wohl, zu welchen praktischen Zwecken er verwendbar ist. Wir wissen z. B. sehr wohl Bescheid über den materiellen Wert eines Kornfeldes, und dennoch erfreuen wir uns an seinem goldigen Wogen und Glänzen im Sonnenschein. Unsere Freude ist aber weit entfernt von jedem Gedanken an jenen Wert.

Alle diese Gedanken finden also beim ästhetischen Genießen eines Gegenstandes in unserem Bewußtsein wohl ihren Platz, sie befinden sich nur nicht im Blickpunkte unserer Aufmerksamkeit. Sie treten aber dadurch nicht in unser engeres Bewußtsein, sondern sie bleiben lediglich unter der Schwelle, in unserem Unterbewußtsein.

Das ästhetische Interesse wendet also unser „inneres Auge“, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, von der objektiven Seite unseres Eindruckes, seiner Vorstellungsseite, vollständig ab und richtet es dagegen mit aller Kraft auf die subjektive Seite unseres Eindruckes, nämlich das, was wir ästhetischen Betrachter dabei fühlen.

Damit ist noch lange nicht gesagt, daß das, was wir objektiv sehen, hören oder lesen, uns nun vollständig gleichgültig ist, daß wir es nun überhaupt keiner Aufmerksamkeit würdigen. Wir stellen durch unseren Willen, der uns zur ästhetischen Betrachtung erstmalig führt, unseren ganzen Bewußtseinsmechanismus gleich zu Anfang für die Aufnahme eines Eindruckes ein. Sache des Objektes und der von ihm ausgehenden Reize ist es nun, uns die Vorstellung in der geeigneten, nämlich „ästhetischen" Form zu verschaffen.

In der geeigneten Form — darauf liegt der Nachdruck —, denn diese Vorstellung muß so beschaffen sein, daß ihre Bildung in unserem weiteren oder Unterbewußtsein ganz glatt und mit völliger Selbstverständlichkeit vor sich geht. Ist das nicht der Fall, widerspricht z. B. etwas an der Vorstellung dem, was unserer sonstigen Erfahrung gemäß ist, so beeinträchtigt die Vorstellung das ästhetische Interesse. Finden wir z. B. auf einer Farbenphotographie unnatürliche Farben, so ist es uns ganz unmöglich, unsere Aufmerksamkeit mit Eifer und Kraft auf die Gefühlswirkung der Farben in uns zu konzentrieren. Vielmehr werden wir sofort die uns durch das Bild gegebene Vorstellung mit unseren sonstigen Erfahrungen und mit unserem Wissen von den Naturgesetzen, die in dem Motive des Bildes sonst herrschen, vergleichen. Diese ganze Beschäftigung steht aber unter dem Zeichen unseres theoretisch-wissenschaftlichen Interesses und ist nicht ästhetisch.

Damit also unser ästhetisches Interesse in Kraft treten und uns von der äußeren Beschaffenheit einer Vorstellung auf ihre innere Wirkung in uns lenken kann, ist es nötig, daß in der objektiven Seite unseres ästhetischen Erlebnisses in der Vorstellung nach allen Richtungen völlige innere Übereinstimmung und völlige Klarheit herrsche. Dann steht die ganze ästhetische Vorstellung, sobald wir erst einmal unseren „psychologischen Aufnahme-

apparat“ darauf gerichtet haben, in völliger Klarheit und Selbstverständlichkeit vor uns, und das ästhetische Interesse kann unseren inneren Blick sofort auf die Gefühlswirkung der ästhetischen Vorstellung richten. Dann ist der ästhetisch psychologische Vorgang in uns etwa so zu denken: Die Vorstellung in völliger Abgeschlossenheit und Klarheit ist in uns da. Sie schwimmt aber unter dem Spiegel des engeren Bewußtseins, welches durch die Aufmerksamkeit begrenzt wird. Sie ist der Kiel eines Schiffes, der unter dem Wasserspiegel dahingleitet, der dem ganzen Gebäude Charakter und Haltung verleiht, aber nicht zu sehen ist. Aufmerksam und mit Interesse wahrgenommen wird nur die Gefühlswirkung in uns, mit ihren Schwankungen und Veränderungen, die durch den Weitergang und die Fortbildung der Vorstellung verursacht wird. So wie auch die Masten und Segel eines Schiffes allein im Lichte glänzen, aber doch jede Bewegung des von den Wellen geschaukelten Rumpfes und Kieles im Beugen und Neigen wiedergeben.

Wenn nun aber vermöge der Beschaffenheit einer Vorstellung der eben geschilderte ästhetisch-psychologische Prozeß glatt und ohne Stocken vonstatten geht, so befindet sich in der Enge unseres Bewußtseins nur das Gefühl, welches ein Eindruck in uns erregt, und nur dieses Gefühl allein. Es ist befreit von allen Schranken, die beim sonstigen Verhalten zur Welt praktische oder rein gedankliche Interessen ihm auferlegten. Es befindet sich in absoluter Freiheit; denn sein tatsächlicher Zusammenhang mit der Vorstellung, mit dem Eindrucke, als dem Kiel des Schiffes, ist im Augenblick höchsten Genusses ja gar nicht in unserem Bewußtsein und für uns also auch gar nicht vorhanden. Daher kann der Ablauf, das Erleben des Gefühls mit einer nie geahnten und im wirklichen Leben nie empfundenen Stärke und Tiefe erfolgen. Wir fühlen mit voller Kraft, ungehemmt und

emporgehoben über die Schranken des alltäglichen Lebens, und finden gerade in dieser Kraft und Freiheit des Gefühlsablaufes die höchste und reinste, die ästhetische Lust.

Aus dieser Natur unseres ästhetischen Verhaltens und der ästhetischen Lust erwachsen dem Künstler zwei Aufgaben. Er muß einerseits die Vorstellungsseite des ästhetischen Erlebnisses — sein Kunstwerk bedeutet für uns ein ästhetisches Erlebnis — so zu gestalten suchen, daß sie dazu angetan ist, sich sofort in uns in voller Klarheit und Selbstverständlichkeit zu entwickeln.

Das erreicht er dadurch, daß er alle Unklarheiten, Widersprüche und Unvollkommenheiten, die im wirklichen Leben bei der Vorstellungsbildung von einem Gegenstande uns mit unterlaufen und unser ästhetisches Verhalten ablenken und stören, aus der Vorstellung ausscheidet, daß er alles Nebensächliche, Zufällige und nicht in engem Zusammenhange mit dem ganzen Charakter des Eindruckes Stehende unterdrückt und beseitigt.

Sein Lehrmeister bei diesem Geschäfte ist naturgemäß sein eigener Eindruck, den er vermöge seiner künstlerischen Art des Sehens (siehe oben) von dem Gegenstande erhalten hat. Infolgedessen haben wir auch in unserem ganzen zweiten Abschnitte, der vom künstlerischen Schaffen handelte, die Analyse des künstlerisch-optischen Eindrucks vom Gegenstande zur Grundlage gemacht und die Fixierung dieses Eindruckes mit den Mitteln seiner Kunst als Hauptaufgabe des Künstlers betrachtet. Bei der Erfüllung dieser Aufgabe wird dann aber alles Nebensächliche nur so weit einen Platz im Kunstwerk erhalten, als es zur Verknüpfung und Stützung der eigentlich ästhetischen Faktoren notwendig ist, stets also in dienender und nie in herrschender Stellung.

Fragen wir nun, welches denn nun diese vorzugsweise ästhetischen Faktoren in einem Eindruck sind,

so gibt uns unsere Beschreibung des ästhetischen Verhaltens und der ästhetischen Lust sogleich von selbst die Antwort auf diese Frage an die Hand. Dem ästhetischen Verhalten ist ja als genußfähig vorzugsweise nur das an dem Erlebnis zugänglich, was eine subjektive Seite, d. h. eine Gefühlswirkung in der Tat besitzt. Vermöge seiner eigenartigen psychologischen Funktion kann ja das ästhetische Verhalten überhaupt nur diese Gefühlsseite innerhalb des engeren Bewußtseins wahrnehmen. Das ästhetische Interesse, welches ein ästhetisches Verhalten hervorruft, hebt also aus einem Eindruck vorzugsweise diejenigen Bestandteile heraus, die eine Gefühlswirkung besitzen, und es tut das durch völlige Konzentrierung unseres Bewußtseins auf diese Gefühlswirkung.

Die Eigenart der künstlerischen Begabung bringt dann den Künstler dazu, zu dieser Gefühlswirkung sofort am Objekt den Träger, den Reiz herauszufinden, und in seinem künstlerischen Schaffen sucht er mit Hilfe seiner künstlerischen Mittel einen einigermaßen äquivalenten Reiz für diese Gefühlswirkung herzustellen und sie so jederzeit bei sich und anderen reproduzierbar zu machen.

Zweites Kapitel.

Von der ästhetischen Wirkung der photographischen Kunstmittel.

Jede einzelne Kunst ist nun auf einen bestimmten Kreis von Mitteln eingeschränkt, und es ist ohne weiteres klar, daß sie damit auch stets durch deren Eigenart auf die Wiedergabe von bestimmten Gefühlswirkungen beschränkt ist. Durch die Eigenart der besonderen Kunstmittel erfährt die allgemeine Kunstwirkung in den einzelnen Künsten jedesmal eine eigenartige Veränderung

und erhält einen besonderen Gefühlscharakter. Die eine Kunst arbeitet vermöge ihrer Mittel vielleicht hauptsächlich mit Linien, die andere mit Formen, die dritte mit Räumen, die mit Farben, jene mit Rhythmen. Jeder einzelne dieser ästhetischen Faktoren bedingt aber eine ganz besondere Art des Ablaufs der Gefühle, er läßt die Gefühle entweder stark einsetzen und rasch verlaufen, oder er gibt ihnen einen mehr verwischten und breit und langsam dahinströmenden Charakter, einen Stimmungscharakter. Eine Kunst wird daher im Ablauf der von ihr erregten ästhetischen Gefühle eine um so größere Mannigfaltigkeit und eine um so feinere Gliederung bieten, je mehr von diesen ästhetischen Faktoren ihren Mitteln zugänglich sind. In den Ablauf der Gefühle kommt dann bald ein rasches und sicheres Tempo, das unser ganzes Innere gewaltig mitreißt, bald werden wir getragen von breit und langsam dahinfließenden Stimmungen, bald erregt und quält uns ein Wirbel widersprechender Gefühle, bald lösen sich alle Widersprüche zu einem harmonisch dahinrollenden Strome. —

Will man aber die Gefühlswirkung einer speziellen Kunst nach dem eigenartigen Charakter ihrer Gefühle näher beschreiben und erklären, so bieten die Gruppen ästhetischer Faktoren, welche sie sich durch ihre Mittel dienstbar machen kann, dazu den gewünschten Angriffspunkt.

Wir haben daher die ästhetischen Werte, mit denen die photographische Kunst arbeitet, jetzt noch einmal zu überschauen und dann in Betrachtung zu ziehen, welcher Ablauf der Gefühle durch jeden einzelnen von ihnen veranlaßt wird.

Wir stellten fest, daß im allgemeinen im photographischen Bilde Linien- und Formenwerte, Raumwerte, Helligkeitswerte und Farbenwerte zu finden seien. Diese letzten waren vorläufig aber in der Hauptsache auf

farbige Tönung des ganzen Bildes und auf Verwendung des Dreifarbendruckes beschränkt.

Diese Reihe von ästhetischen Werten zerfällt bei näherer Untersuchung auf ihre Wirkung hin deutlich in zwei Gruppen, von denen die eine einen mehr objektiven, die zweite einen mehr subjektiven Charakter trägt.

Eine schöne Linie, z. B. die schön geschwungene Silhouette von Baumwipfeln oder die Kontur einer Hügelreihe, regt unser ganzes Gefühlsleben in einer ruhigen und bestimmten Weise an. Wir machen gewissermaßen in unserem Gefühle die Bewegung, welche in der Linie sich ausspricht, mit. Die moderne Ästhetik hat für den sich dabei abspielenden psychologischen Vorgang den Namen der „Einfühlung“ geprägt und sagt: „Wir fühlen uns in die Linie ein.“ Dieser bildliche Ausdruck macht uns bis zu einem gewissen Grade den Vorgang anschaulich. Das Gefühl klammert sich nämlich an die objektiv gegebene Form der Linie, und es wird durch diese Form und damit von der objektiven Seite her in seinem ganzen Charakter, in dem Tempo seines Ablaufes genau bestimmt. Das Gefühl findet in dem Verlauf der Linie in gewissem Sinne eine vollständig bestimmte und vorgeschriebene Bahn, in die hinein es sich ergießt.

Einen ähnlichen Charakter trägt auch die Gefühlswirkung der Formen- und Raumwerte. Auch in der Plastik der Formen findet das subjektive Gefühl ein ganz objektiv bestimmtes Gefäß, das es erfüllen und dem es sich nach allen Richtungen, in seiner ganzen Haltung und in seiner ganzen Kraft anpassen muß. Die kräftig aufstrebende Form im Stamme eines Baumes zum Beispiel, die weite Wölbung und breite Majestät seiner Krone erleben wir mit unserem Gefühl an der Hand der uns objektiv gebotenen Reize in dieser ganz bestimmten Form mit. Und auch ein weit ausladender Raum regt unser Gefühl in einer objektiv völlig bestimmten und vor-

gezeichneten Weise an. Er läßt unser Gefühl in breiter und mächtiger Woge dahinfluten, während eine Beschränkung und Verengung des Raumes auch sofort eine Anpassung des Gefühlsablaufes mit sich führt; das Gefühl setzt mit weniger Kraft ein, und es bleibt mehr konzentriert und auf ein gewisses Mittelmaß eingeschränkt. Man denke z. B. daran, wie verschieden in einem mächtigen Dome und im Gegensatz dazu vielleicht in einem lauschigen Zimmer die reine Räumlichkeit auf uns wirkt.

Was allen diesen ästhetischen Werten gemeinsam ist, und was wir auch stets bei jedem einzelnen hervorzuheben bemüht waren, das ist die enge Gebundenheit ihrer Gefühlswirkung in Ablauf und Haltung des Gefühles an die Art des objektiven Reizes. Überall folgt unser subjektives Gefühl in fester und bestimmt ausgeprägter Weise der unter dem Spiegel unseres engeren Bewußtseins dahingleitenden Vorstellung. Die Art der Vorstellung prägt sich ganz genau in der ganzen Art und Weise unseres Gefühlsablaufes wieder. Aus diesem Grunde hielten wir uns oben für berechtigt, von dem „objektiven Charakter“ der Gefühlswirkung bei diesen ästhetischen Faktoren zu sprechen.

Vergleichen wir damit aber nun die Art und Weise, wie die übrigen ästhetischen Faktoren der photographischen Kunst unser Gefühlsleben in Bewegung setzen, so finden wir sofort einen grundsätzlichen Unterschied.

Lichtreize oder Helligkeitsreize wirken natürlich auch in hohem Maße auf unser Gefühlsleben, sonst wären sie überhaupt nicht ästhetisch. Aber die Lichtreize fassen das erregte Gefühl nicht in eine objektiv bestimmte Form eindeutig und in festen Konturen zusammen. Sie beeinflussen nur die allgemeine Richtung unseres Gefühlslaufes überhaupt, sie geben der allgemeinen augenblicklichen Haltung unseres Gefühlslebens eine gewisse Färbung.

Ein lichtes und sonniges Bild wirkt heiter auf uns ein. Wir empfinden eine Veränderung in der gesamten Zusammensetzung unserer Gefühle und ihrem Verhältnis zueinander; wir empfinden diese Veränderung in der allgemeinen Haltung unseres Gefühlslebens als Stimmung, und wir sagen zum Beispiel, über dem und dem Bilde liege eine heitere oder eine düstere Stimmung.

Die Stimmung ist in ihrem ganzen Verlaufe viel subjektiver und allgemeiner gehalten als das Gefühl. Jenes war in Art und Haltung viel mehr vom Objekt bestimmt. Die Stimmung hängt nur in der allgemeinen Färbung vom objektiven Reize ab. In ihrer feineren Verzweigung und Nuancierung hängt sie in wesentlich größerem Maße von der Individualität des Subjektes, von der Feinheit seiner Empfindungsfähigkeit für Stimmungsreize ab. Infolgedessen nannten wir oben den Charakter der Stimmungsreize einen mehr subjektiven. Es wird durch sie das Fühlen des Subjektes nicht in eine objektiv bestimmte Bahn gelenkt, sondern das gesamte Gefühlsleben desselben in eine ganz allgemeine und nach allen Seiten hin flutende Bewegung gesetzt.

Wir sprachen schon einige Male von der „Färbung" einer Stimmung. Das war ein Bild, wie man ja überhaupt in der Schilderung des Gefühlslebens auf Bilder angewiesen ist; denn man kann Gefühle nicht ihrer Gattung und Art nach bestimmen, sondern lediglich aufzeigen. Aber schon daß wir jenes Bild als das am besten passende für unsere innere Erfahrung wählen konnten, beweist, daß es die Farbenreize in erster Reihe sind, an welche Stimmungswerte geknüpft sind. Wir sprechen ja auch bei Tönungen von warmen Tönen, und wenn man auf die Art der objektiven Reize achtet, bei denen wir diesen Ausdruck gebrauchen, so finden wir, daß es in der Hauptsache die roten Farben und diejenigen sind, welche Rot in größerer oder geringerer Beimischung

enthalten, welche uns einen mehr oder weniger „warmen“ Eindruck machen.

Dagegen empfinden wir bei Blau und den Farben, die Blau enthalten, eine mehr oder weniger „kalte“ Stimmung.

Zwischen der einfarbigen Tönung und der mehrfarbigen Ausführung eines Bildes besteht in der Wirkung kein prinzipieller, sondern nur ein mehr akzidentieller Unterschied. Bei der einfarbigen Tönung bleibt eben der durch die Farbe hervorgerufene Stimmungscharakter des Bildes einheitlich, unser Gefühlsleben wird in seiner Gesamtheit nur nach einer Richtung angeregt. Dagegen erhält bei mehrfarbiger Ausführung des Bildes unser Stimmungseindruck eine größere Nuancierung, das gesamte Gefühlsleben wird nach verschiedenen Seiten zugleich angeregt, und es kommt in den Stimmungsverlauf mehr Abwechselung und Gliederung, aber auch mehr Unruhe. Man denke an eine Wasserfläche, die von verschiedenen Seiten zugleich vom Winde getroffen wird! —

Weniger auffällig als die bisher behandelten Stimmungswirkungen sind vielleicht diejenigen Einflüsse, welche die Oberfläche des Papieres und die Art des Reproduktionsverfahrens auf die allgemeine Wirkung des Bildes ausüben. Auch sie machen ihren Einfluß zugunsten der Stimmung geltend. Sie unterscheiden sich jedoch dadurch von den bisher behandelten Mitteln, daß sie nicht imstande sind, ihre Stimmung selbständig und frei hinzustellen. Beide beeinträchtigen vielmehr nur die Schärfe und Klarheit der Linienführung in einem Bilde. Sie rücken dadurch das Bild, um einen bildlichen Ausdruck zu gebrauchen, mehr in ein gewisses Dunkel, die Klarheit und Schärfe seiner Gefühlswirkung wird beeinträchtigt und über das Ganze mehr „Stimmung“ ausgegossen. Wenn also die hier verborgen liegenden Stimmungswerte auch nicht imstande sind, selbständig

in größerer Deutlichkeit hervorzutreten, so erhalten sie jedoch gerade dadurch vergrößerte Bedeutung, weil sie dem klaren und ausgesprochenen Gefühlscharakter des Negatives entgegenarbeiten und das Gefühl mehr zur Stimmung herüberzuziehen suchen. —

Um nun aber für die Gesamtwirkung der photographischen Kunst einen allgemeinen Ausdruck zu finden ist es nötig, auf das Verhältnis der ästhetischen Faktoren mit objektiv-bestimmter Gefühlswirkung zu denen mit subjektiv-allgemeiner, mit Stimmungswirkung etwas näher einzugehen. Wir werden finden, daß dieses Verhältnis in naher Beziehung steht zu dem künstlerischen Schaffen und der Bahn, welche ihm durch die Eigenart der photographischen Technik gewiesen wird, und daß dadurch schließlich die photographische Kunst mit einer gewissen Art der Weltauffassung überhaupt in nahe Beziehungen gesetzt wird, so daß es uns möglich sein wird, ihr einen ganz bestimmten Platz im menschlichen Geistesleben anzuweisen.

Drittes Kapitel.

Vom allgemeinen Charakter photographischer Kunstwirkung.

Wir haben früher gesagt, daß es die Hauptaufgabe des photographischen Künstlers sei, seine Art des künstlerischen Sehens und die absolute Realistik der Platte in Wiedergabe von Linien und Formen miteinander in Einklang zu setzen. Wir unterschieden dann zwei Wege, welche zu diesem Ziele hinführen: der erste war ein objektiver und bestand in der Bekämpfung der Realistik und in der Angleichung des photographischen Eindruckes an den künstlerisch-optischen mit Hilfe der Technik (Farbenfiltern, Druckverfahren, Papier usw.).

Der zweite Weg kam vom Subjekt her und bestand in der Modifizierung des künstlerischen Sehens selber unter dem Gesichtspunkte, den die Eigenart der photographischen Mittel dem Künstler aufzwingt. Wir sprachen damals nur davon, daß der Künstler in Auswahl und Anordnung des Motives sich nach der Natur seiner Mittel richten müsse.

Hier aber gebietet uns der Ort, diesen Gedanken nach allen Seiten hin zu erweitern und zu verallgemeinern. Wir sagten: der Künstler muß sein künstlerisches Sehen, die Art, wie er die Welt anschaut, nach der Natur seiner Mittel einrichten und modifizieren.

Hören wir aber jetzt einmal für einen Augenblick auf, vom Künstler allein zu sprechen. Wir wollen uns dafür lieber ganz allgemein unter den Menschen rings um uns herum umsehen und beobachten, in welcher Weise sie alle überhaupt die Welt anschauen, sei es nun, daß diese Anschauung und Betrachtung der Welt von einem theoretischen oder von einem praktischen oder einem ästhetischen Interesse geleitet werde. Diese Beobachtung kann jeder leicht versuchen, er muß nur sich vorurteilsfrei zum Tun und Handeln seiner Mitmenschen stellen können. Die Wissenschaft hat diese Beobachtung sogar planmäßig und unter genauer Kontrolle im Experiment angestellt.

Als das Resultat solcher Beobachtung wird jeder finden, daß man, natürlich abgesehen von vielen Zwischenformen, im ganzen und großen zwei Typen von Menschen unterscheiden kann, deren Art der Anschauung sich sehr voneinander entfernt.

Die einen halten sich bei der Bildung eines Eindruckes an das objektiv Bestimmte, an das Vorstellungsmaterial, das ihnen die Außenwelt bietet. Sie suchen das Objekt in liebevoller Umfassung und bemühen sich, so viele Einzelheiten aus ihm in sich auf- und wahr-

zunehmen, als möglich, um so einen möglichst objektiven Eindruck zu erhalten. Sie konstatieren einerseits das objektiv vorhandene Detail und vereinigen anderseits dieses Detail zu einer Gesamtvorstellung vom Objekte.

Anders die mehr subjektiv veranlagten Menschen. Sie begnügen sich nicht damit, nur objektiv festzustellen, was vorhanden ist, und so ihrer Auffassung und Anschauung vom Objekte einen gewissen Abschluß zu verleihen, sondern sie treten zum Objekte sofort mit dem Reichtume ihrer schon erworbenen Vorstellungen einerseits und ihres Gefühles anderseits heran. Sie interpretieren die neue Vorstellung mit Hilfe ihres schon erworbenen Vorstellungsmateriales und mit Hilfe ihres Gefühls, und setzen diese Vorstellung dadurch sogleich in innige Beziehung mit ihrem ganzen sonstigen geistigen Leben [1]).

Der objektive Typus setzt die Vorstellung in möglichster Abgeschlossenheit aus sich heraus, der subjektive nimmt sie liebevoll in sich auf und setzt sich mit ihr in inneren Konnex.

Der objektive Typus sieht mehr objektives Detail, beim subjektiven Typus wird das ganze innere Leben des Menschen mehr in Mitleidenschaft gezogen, die Vorstellung erhält mehr inneres Detail.

Der objektive Typus begnügt sich z. B. bei der Schilderung eines Vorganges mit der des tatsächlich Geschehenen und gibt viel Einzelheiten: man vergleiche den Stil der isländischen Sage oder den Balladenstil; der subjektive Typus schildert die Gefühle der handelnden Personen und womöglich des Erzählers, seine Gedanken und Überlegungen mit.

---

1) Vergl. die Auseinandersetzungen über Anschauungs- und Vorstellungstypen bei E. Meumann, „Experimentelle Pädagogik“ 1907, I, S. 428 ff.

Beim objektiven Typus ist das Objektiv-Tatsächliche die Hauptsache. Gefühle sind im Erzähler sowohl, als auch im Hörer wohl vorhanden: sie stehen aber nicht im Vordergrunde des Interesses, sondern sie sind nur ein Akzidens, das rein tatsächlich und gewissermaßen naturgesetzlich mit dem Objektive verbunden ist. Man macht sie eben durch, weil es nicht anders geht.

Dem subjektiven Typus sind die Gedanken und Gefühle die Hauptsache. Das Objektive spielt nur die Rolle eines Reizes, eines äußeren Anlasses, um diese Gedanken und Gefühle hervorzurufen: Das Interesse wendet sich dann sofort von der objektiven Seite ab und dieser rein subjektiven Seite zu.

Daher erhalten aber auch die Gefühle, welche der objektive Typus durchmacht, eine vorwiegende Schärfe und Klarheit, weil sie rein und ungetrübt durch subjektiv-allgemeine Zusätze unmittelbar mit dem objektiven Vorstellungsmaterial verknüpft sind und so gefühlt werden.

Die Gefühle, welche der subjektive Typus in sich erregt findet, werden sofort von der objektiven Seite herübergezogen in das weite Gebiet subjektiver Gedanken und Gefühle und mit ihnen in Verbindung gesetzt. Durch das Vorwiegen der Aufmerksamkeit nach der subjektiven Seite verlieren sie ihren objektiven und klaren Charakter und die Verbindung mit dem Objekt, so daß sie mit beeinflußt werden durch den subjektiv-allgemeinen Charakter des sonstigen menschlichen Geisteslebens. Dadurch erhält aber der ganze schließliche Eindruck einen ausgeprägt subjektiven, einen Stimmungscharakter. —

Beachtet man nun, abgesehen von allen anderen Richtungen menschlichen Geisteslebens, wie sich der Unterschied unserer beiden Typen auf dem Gebiete der Kunst abspiegelt, so finden wir in jeder Kunst, je nach Zeit und Individualität der Künstler, bald Richtungen, welche die objektiv bestimmten ästhetischen

Werte vorziehen, bald Richtungen, welche mehr zu den subjektiv-allgemeinen, den Stimmungswerten hinneigen.

Denken wir an den Kampf der Richtungen in der Malerei. Gewisse Perioden der Kunstbetätigung legen viel größeren Nachdruck auf Linien und Formen und die damit verknüpfte objektive Bestimmtheit der Gefühlswirkung, als auf die in den Helligkeitsabstufungen, und vor allem den Farben, enthaltenen Stimmungswerte. Sie ordnen die subjektiven ästhetischen Werte den objektiven unter, sie benutzen sie, aber sie benutzen sie nur als Hilfsmittel. Man denke an die Kunst der Renaissance. Es werden die subjektiven, die Stimmungswerte vielleicht bei einzelnen Künstlerindividualitäten weniger zurücktreten, als bei anderen. Das beweist aber nichts gegen die Richtigkeit unserer Aussage, die eben das einer ganzen Periode Gemeinsame konstatieren soll.

Am einleuchtendsten erscheint uns aber der geschilderte Charakter der Renaissancekunst, wenn man sie etwa mit dem modernen Impressionismus in Vergleich zieht. Dieser sucht in erster Reihe die Stimmungswerte, also Licht und Farbe, ästhetisch nutzbar zu machen. Und es ist ganz bezeichnend für den hier zugrunde liegenden Anschauungstypus, daß sofort die objektiv in ihrer Wirkung bestimmten Werte in den Hintergrund, oder wenigstens an die zweite Stelle gedrängt werden. Damit dreht sich in dieser Richtung das Verhältnis zwischen objektiv-bestimmten und subjektiv-allgemeinen Werten um. Die Werte von objektiv-bestimmter Wirkung werden jetzt nur noch so weit berücksichtigt, als sie zur Komposition des Bildes unumgänglich notwendig sind. Die subjektiv-allgemeinen Werte dagegen treten beherrschend hervor und füllen den Umfang des Interesses so gut wie allein aus.

Die Verschiedenheit dieser beiden Richtungen macht sich natürlich auch in der Wirkung ihrer künstlerischen

Produkte sofort bemerkbar, und so hat sich die Sprache sofort Begriffe gebildet, unter die sie die beiden Richtungen stellt und ihre individuellen Verschiedenheiten zusammenfaßt. Wir sprechen von „klassischer“ und von „romantischer“ Kunst, nicht nur von klassischer und romantischer Malerei, sondern auch von klassischer und romantischer Musik, wo wir bei jener eine Bevorzugung der objektiv-musikalischen Werte: Rhythmus und Melodie, bei dieser der subjektiv-musikalischen Werte: Ton und Klang finden. Und ebenso sprechen wir von klassischer und romantischer Dichtung, Plastik usw. Überall läßt sich aber die verschiedenartige Verwendung in den beiden Arten ästhetischer Werte nachweisen.

Dieser Gegensatz zwischen „klassisch“ und „romantisch“ ist ja so alt, als die Welt steht und als Menschen sich zu dieser Welt anschauend in Beziehung setzen. Er kann durch Erziehung der Individuen vielleicht bis zu einem gewissen Grade ausgeglichen werden: man erziehe das objektiv-interessierte Individuum daraufhin, daß es auch mit seinem subjektiven Vorrat von Gefühlen und Vorstellungen reagiere, und umgekehrt das subjektiv veranlagte Individuum erziehe man zu objektiver Beobachtung; ja man kann sogar sagen, daß auch innerhalb der Entwicklung des einzelnen Individuums stets ein ausgleichendes Hinüberfluten zwischen beiden Richtungen stattfindet.

In der Kunstbetätigung aber, wo es sich immer um eine innere und bis zu einem gewissen Grade unbewußte Anlage des künstlerischen Individuums handelt, wird die ursprüngliche, in der ganzen Geistesanlage und ihren Vorbedingungen wurzelnde Eigenart des Individuums immer wieder hervorbrechen. Die Entwicklung dieser Eigenart wird durch die Zeitumstände vielleicht mehr oder weniger gehemmt und in der Entwicklung zurückgehalten bezw. nach der anderen Seite hin modifiziert

werden können; bis zu einer gewissen Grenze aber wird sie immer fühlbar bleiben! Das künstlerische Individuum wird sich zu einer Kunst um so mehr hingezogen fühlen, als es, in ihr schaffend, seine Art der Anschauung ausdrücken kann oder, sie nur genießend, am meisten seiner Art nach sich angeregt fühlt.

Nach diesen allgemeinen Auseinandersetzungen ist es leicht, von der photographischen Kunst Verbindungslinien zu ziehen nach dem allgemein menschlichen Geistesleben.

Wir haben festgestellt, daß nach dem augenblicklichen Stande der Technik in der photographischen Kunst die Faktoren von objektiv-bestimmter Gefühlswirkung, also in erster Reihe Linien und Formen, den bei weitem überwiegenden Raum für die ästhetische Wirkung einnehmen. Sie werden durch das photographische Negativverfahren in einer Weise realistisch und absolut getreu dargestellt, daß es dem photographischen Künstler außerordentlich schwer gemacht wird, gegen diese wuchtige und objektiv-bestimmte Realistik noch aufzukommen.

Die Mittel, welche er zu diesem Ziele verwenden kann, das sind gerade die Mittel von subjektiv-allgemeiner ästhetischer Wirkung, von Stimmungswirkung. Von diesen Mitteln gehören die Helligkeitswerte noch mit dem Negativverfahren an, wenn sie auch durch ein Eingreifen in das technische Aufnahmeverfahren, durch die Anwendung der Farbenfilter wenigstens in etwas nach dem Sinne und dem Willen des photographierenden Künstlers gestaltet werden können.

Also doch?

Die übrigen Stimmungswerte bringt das Positivverfahren, das als solches ja unabhängig ist vom Negativverfahren, in das Bild hinein.

Wir haben aber gesehen, daß trotz der relativen Selbständigkeit des Positivverfahrens der Künstler diese Stimmungswerte, also Tönung und Farben, in keiner

Weise mit absoluter Souveränität in dem Bilde anbringen kann. Vielmehr sind auch die Stimmungswerte von dem Charakter des Negatives bedingt und in ihrer besonderen Art nur verwendbar, wenn das Negativ sie fordert oder wenigstens nicht ausschließt.

Mit dieser Unterordnung der ästhetischen Werte von Stimmungscharakter unter diejenigen von Gefühlscharakter ist auch der allgemeinste Ausdruck für die Gesamtwirkung der photographischen Kunst gefunden. Die photographische Kunst besitzt nach der Art ihrer Gefühlswirkung mehr „klassischen", als „romantischen" Charakter. Es ist selbstverständlich, daß wir mit dieser Formulierung unseres Resultates absolut kein Lob und auch keinen Tadel aussprechen wollen. Das wäre ein ziemlich kindlicher Standpunkt. Zu dieser Formulierung sind wir lediglich durch die objektiv-vorhandenen Tatsachen gebracht worden und wollen diesen Tatsachen allein einen Ausdruck geben.

Die photographische Technik auf ihrer jetzigen Entwicklungsstufe drängt nun einmal die ästhetischen Faktoren, welche durch eine objektiv-bestimmte Wirkung ausgezeichnet sind, in den Vordergrund, und macht es einem Künstler, der etwa dem subjektiv veranlagten Anschauungstypus angehört, ganz ungeheuer schwer, seine Art des künstlerischen Sehens durch die Mittel der photographischen Kunst auszudrücken. Für einen solchen subjektiv veranlagten, für einen solchen romantischen Künstler wird die photographische Kunst viel zu viel Einzelnes, objektiv bestimmtes Detail bringen, dafür aber viel zu wenig stimmungsgemäß Allgemeines, was geeignet ist, an den inneren Reichtum des Subjektes zu rühren und mit ihm in nähere Beziehung, wenn möglich Wechselwirkung gesetzt werden kann.

Soll damit nun gesagt sein, daß die photographische Kunst nur für objektiv veranlagte, für „klassisch" be-

gabte Künstler und genießende Laien vorhanden sei, oder daß der photographierende Künstler seine ganze individuelle Anlage nach der subjektiven Seite hin umzuerziehen habe, wenn er nun einmal das Unglück gehabt hat, „romantisch“ veranlagt zu sein?

Weit gefehlt! Wir haben schon oben darauf hingedeutet, daß allerdings der Künstler die Art seines Sehens unter dem Zwang der Umstände modizifizieren mußte, das er der Realistik der Platte in Auswahl und Anordnung seines Motives Rechnung tragen mußte.

Ferner haben wir ja aber auch betont, daß die Stimmungswerte im photographischen Kunstwerk keineswegs gänzlich zu fehlen brauchten; daß sie vielmehr den objektiv-bestimmten Gefühlswerten bisher nur untergeordnet seien.

Das Wichtigste ist aber, daß wir nun auch dies „bisher“ nachdrücklich unterstreichen. Wir fassen den Gesamteindruck der photographischen Kunst immer nach dem augenblicklichen Stand der photographischen Technik auf, soweit es sich bei ihr um sichere und abgeschlossene Errungenschaften handelt.

Die subjektiv veranlagte Richtung im Schaffen der Künstler kommt nun gegenüber diesem festen Standpunkte der Technik als bewegende Kraft, als das Prinzip in Betracht, welches die weitere Entwicklung bedingt.

Das ist nicht nur auf dem Gebiete der photographischen Kunst, sondern überall in der allgemeinen Kunstgeschichte der Fall. Die beiden entgegengesetzten Richtungen der Begabung haben in stetem Kampfe und in stetem Ausgleiche sich stets gegenseitig befruchtet und gefördert, indem durch den jeweiligen Sieg der einen die andere zur äußersten Anspannung ihrer Kräfte in der Reaktion gegen das Übergewicht der ersten angespornt wurde. Das Resultat ist stets bei

einem solchen Kampfe die Erweiterung des ästhetischen Könnens gewesen, des Gebietes, welches den Mitteln einer Kunst zugänglich war, und der Wirkungen, die sie mit ihrer Hilfe fixieren und im ästhetisch genießenden Menschen wieder hervorrufen konnte. Man denke daran, was für eine höhere technische Schulung z. B. dem Maler nach gewissen Richtungen der Impressionismus gebracht hat, wie etwa die Freilichtmalerei ihm neue Werte und neue Gebiete ästhetischen Genusses erschlossen. Wie aber auch zugleich damit das ästhetisch-genießende Publikum einen Zuwachs an ästhetischer Bildung erfährt.

Ebenso hat auf dem musikalisch-ästhetischen Gebiete die romantische Musik Wagners nicht nur dem Künstler technisch neue Wege gewiesen zu neuen Wirkungen, sondern allmählich, wenn auch unter langen Kämpfen, den Geschmack des Publikums zu diesen Wirkungen herangezogen, seine ästhetische Bildung erhöht.

Einen solchen fröhlichen Kampf, als den Vater alles Fortschrittes, muß man zwischen den beiden Anschauungstypen auch in der photographischen Kunst wünschen. Beachten wir aber das augenblickliche Streben auf dem Gebiete der photographischen Technik, vor allem das mit Anspannung aller Kräfte umrungene Problem: Nutzbarmachung der natürlichen Farbe für die photographische Kunst, so finden wir, daß unser Wunsch in der Tat durch die Wirklichkeit erfüllt wird.

Hier sehen wir die „romantisch“ begabten Künstler am Werke, in eifriger Arbeit sich die Mittel dienstbar zu machen, mit deren Hilfe sie den Charakter der photographischen Kunst umgestalten, sie zu einer „romantischen“ machen könnten. Denn mit der Gewinnung der natürlichen Farbe für das photographische Bild wäre sicherlich ein bedeutender Schritt nach der subjektiven, nach der Stimmungsseite für die photographische Kunst getan. Ihr würden dann eine Menge von Stimmungsmotiven

zugänglich werden, auf deren Wiedergabe sie heute noch verzichten müßte.

Die Farbe träte innerhalb des Negativverfahrens als gleichberechtigt neben die Linien- und Formenwerte, sie wäre ihr nicht mehr untergeordnet, sondern nebengeordnet. Damit würde sie nicht mehr den Künstler zwingen, sie erst nachträglich in weiser Anpassung an die im Negativ gegebenen ästhetischen Werte in das Positiv hineinzubringen; er könnte von vornherein als mit einem selbständigen ästhetischen Faktor mit ihr rechnen.

Diesen Vorteil muß man unbedingt zugeben. Wenn aber die Farbe wirklich in voller Natürlichkeit in das Negativverfahren hineinkommt und so die Photographie zu einer „romantischen“ Kunst stempeln hilft, so wird sie auch sicherlich die ästhetischen Nachteile teilen, welche mit dem Negativverfahren verknüpft sind. Sie wird einen großen Einfluß nach einer Richtung hin wirken lassen, die man nur bedauern muß. Sie wird die Realistik der photographischen Platte erhöhen, sie wird sie über die Wiedergabe von Linien und Formen hinaus auch auf die Wiedergabe von Farben ausdehnen. Die ästhetischen Nachteile davon verstehen sich nach unseren bisherigen Ausführungen von selbst, und sie machen, wie wir schon erwähnt haben, sich bei den bisherigen Versuchen von Photographie in natürlichen Farben auch schon geltend, denn man hört das Urteil: „Die Photographien sehen aus wie koloriert!“

So wird sich auch auf dem Gebiete der photographischen Kunst das alte Gesetz bewahrheiten: „Neuer Fortschritt stellt neue Probleme.“

Der technische Fortschritt stellt sofort dem Künstler ein neues Problem, ein Problem, das seine eigenste Domäne allein angeht. Denn wenn es wirklich gelingt, die Stimmungswerte der Farbe schon durch das Negativverfahren für die Photographie nutzbar zu machen,

so erwächst dadurch dem Künstler sofort die Aufgabe, nun die Realistik der Platte in der Wiedergabe der Farbe zu bekämpfen. Denn diese Realistik macht ihm jedes künstlerische Herausbringen der eigenen Individualität unmöglich. Es wird für den Künstler nicht genug sein, daß die Technik ihm einfach das ästhetische Mittel an die Hand gibt, er wird sich auch eine solche Souveränität über dieses Mittel zu erobern suchen müssen, daß es ihn nie weiter trägt als er will: es ist nicht genug, daß der Knabe ein Roß habe, es ist auch notwendig, daß er reiten lerne.

Dann steht die photographische Kunst wieder vor jener alten, einigermaßen tragischen Aufgabe, die keiner Kunst erspart bleibt: sie muß ihrem eigenen Können entgegenarbeiten, sie muß ihren eigenen Kreis beschränken, um in der Beschränkung das Meisterhafte zu leisten. —

Überblickt man aber den Weg, den die photographische Kunst bisher gegangen, den Weg, der sie führte von den ersten, kindlich-naiven Versuchen, die Natur wiederzugeben, so wie sie ist, und zwar ganz genau so, wie sie ist, zu einer immer mehr künstlerischen Auffassung ihrer Aufgabe, zu immer tieferer Einsicht darin, was sie mit ihren Mitteln zu erreichen vermag, und zu einem heißen Ringen nach Vollendung und Meisterschaft in der Anwendung und nach Erweiterung in der Zahl dieser Mittel, so darf man mit dem Urteile nicht zurückhalten:

Die photographische Kunst hat den Beweis dafür gebracht, daß sie dazu befähigt ist, dem menschlichen Geiste als Ausdruck seines innersten Lebens zu dienen, und sie trägt die Merkmale kräftiger Blüte und Gesundheit an der Stirn, die ihr eine glückverheißende Entwicklung und immer weitere Anpassung an den Geist des Künstlers und damit an den Geist der Menschheit sichern.

---

42. **Die Ferrotypie.** Anleitung zur Ausübung der verschiedenen älteren und modernen Ferrotypverfahren auf Kollodion, Kollodionemulsion und Bromsilbergelatine mittels Tages- und Blitzlicht. Von G. Mercator. Mk. 2.
43. **Die Wasser-Spiegelbilder.** Angaben für Zeichner, Maler und Photographen. Von Prof. Dr. P. Salcher. Mk. 1,50.
44. **Anleitung zum Kolorieren photographischer Bilder jeder Art mittels Aquarell-, Lasur-, Oel-, Pastell- und anderen Farben.** Von G. Mercator. Mk. 2,40.
45. **Der Schutz der Photographieen und das Recht am eigenen Bilde.** Von H. Schneickert, Rechtspraktikant. Mk. 5.
46. **Chemie für Photographen.** Unter besonderer Berücksichtigung des photograph. Fachunterrichtes. Von Prof. Dr. F. Stolze. Mk. 4.
47. **Die Ozotypie.** Ein Verfahren zur Herstellung von Pigmentkopieen ohne Uebertragung. Von A. Freiherrn von Hübl. Mk. 2,—.
48. **Das Arbeiten mit Rollfilms.** Von H. Müller. Mk. 1,50
49. **Optik für Photographen.** Unter besonderer Berücksichtigung des photograph. Fachunterrichtes. Von Prof. Dr. F. Stolze. Mk. 4.
50. **Dreifarbenphotographie nach der Natur** nach den am Photochemischen Laboratorium der Technischen Hochschule zu Berlin angewandten Methoden. Von Prof. Dr. A. Miethe. 2. Aufl. Mk. 2,50.
51. **Der Gummidruck.** Von Dr. Wilhelm Kösters. Mk. 3.
52. **Ueber radioaktive Energie** vom Standpunkte einer universellen Naturanschauung. Von Prof. H. Krone. Mk. 1.
53. **Praktische Anleitung zur Ausübung der Heliogravüre.** Von Siegmund Gottlieb. Mk. 1,50.
54. **Die Tonungsverfahren von Entwicklungspapieren.** Von Dr. E. Sedlaczek. Mk. 4.—.
55. **Der Porträt- und Gruppenphotograph beim Setzen und Beleuchten.** Von Ernst Kempke. 2. Auflage. Mk. 1,20.
56. **Das Arbeiten mit modernen Flachfilmpackungen.** Von G. Mercator. Mit 8 Abbildungen. Mk. 1,—.
57. **Das photographische Urheberrecht** nach dem Gesetze vom 9. Januar 1907. Von Fritz Hansen. Mk. 2,40.
58. **Photographische Probleme.** Von Dr. Lüppo-Cramer. Mit 25 Photogrammen. Mk. 7,50.
59. **Das Kopieren bei elektrischem Licht.** Von A. Freiherrn von Hübl. Preis Mk. 1,80.
60. **Die Theorie und Praxis der Farbenphotographie mit Autochromplatten.** Von A. Freiherrn von Hübl. Preis Mk. 2,—.
61. **Photographisches Lexikon.** Von Prof. Dr. F. Stolze. Mk. 4,50.
62. **Die Photographie in den Tropen mit den Trockenplatten.** Von Alfr. S

Jed