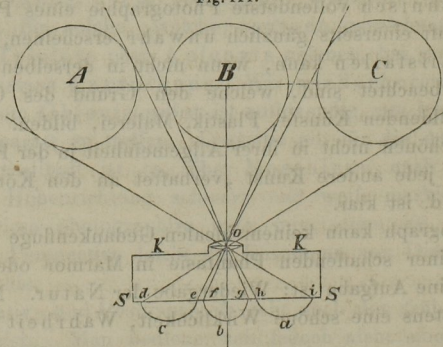


Photographie und Wahrheit.

Man hört so häufig von Bewunderern der Photographie betonen, daß diese junge Kunst die reine Wahrheit wiedergebe, unter Wahrheit die Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit verstanden. Die Photographie kann in der That, richtig angewendet, wahrere Bilder liefern als alle andern Künste, aber absolut wahr ist sie nicht. Und eben weil sie es nicht ist, ist es von Wichtigkeit, die Quellen der Unwahrheit in der Photographie kennen zu lernen. Deren sind aber viele. Ich spreche hier zunächst von den optischen Fehlern. Ein Bild mit einer verzeichnenden Linse aufgenommen, in dem also gerade Linien am Rande krumm erscheinen, ist offenbar nicht wahr. Die Unwahrheit mag von Vielen nicht empfunden werden, vorhanden ist sie aber. Nun wird man sagen, daß dieser Fehler bei correct zeichnenden Linsen wegfällt: wahr, sehr wahr, aber man sehe sich einmal die mit correct zeichnenden Linsen von niedrigen Standpunkten aufgenommenen Gebäude an. Die Linien, die senkrecht stehen sollen, convergiren nach oben. Ist das Wahrheit? Man wird einwerfen, das rührt von dem schiefen Stand der Camera her. Sehr richtig. Jetzt nehme man mit einer Kugellinse oder einer anderen Linse von großem Gesichtsfeld eine StraÙe auf. Wie vertieft sich da die Perspective! Wie riesengroß erscheinen die nahen, wie klein dagegen die ferneren Gegenstände! Häuser in dreihundert Schritt Entfernung sehen aus, als ständen sie eine halbe Meile weit. Ist das Wahrheit? Und doch zeichnet die Linse richtig, und doch steht die Camera horizontal und die Perspective ist mathematisch so genau, wie sie ein Zeichner nicht besser machen könnte. Wo steckt aber der Fehler? In dem zu großen Gesichtswinkel.

Dieser ist nun leider oft nicht zu vermeiden und er übt sonder-

Fig. 114.



barer Weise nicht nur auf gerade Linien, sondern auch auf krumme einen starken Einfluß. Man denke sich eine Reihe Kanonenkugeln; diese werden uns stets als Kugeln erscheinen und der Maler wird sie stets als Kreis zeichnen. Jetzt nehme man dieselben mit einer Weitwinkellinse auf, so daß sie an den Rand des Bildes fallen — sie erscheinen nicht mehr kreisförmig, sondern elliptisch. Diese Erscheinung ist mathematisch leicht erklärbar. Jede Kugel *A*, *B*, *C*, (Fig. 114) sendet einen Strahlenkegel auf das optische Centrum der Linse *o*, dieser schneidet die Bildfläche, wenn seine Axe schief darauf fällt, in einer Ellipse. (Siehe das Capitel der Perspective.)

Ein Photograph brachte mir das mit einer Kugellinse aufgenommene Bild eines Schlosses, vor dem eine Reihe Statuen standen. Sonderbarer Weise wurden die Köpfe derselben nach dem Bildrande hin immer breiter und breiter, ebenso die Bäuche, und der schlanke Appollo von Belvédère, der unglückseligerweise gerade am äußersten Rande des Bildes stand, hatte ein so pausbäckiges Gesicht und solchen Schmerbauch, daß er aussah wie Dr. Luther. Ist das Wahrheit? — Doch das sind nicht die einzigen Quellen der Unwahrheit, es giebt noch zahlreiche andere.

Wir publiciren weiter hinten in diesem Buche vier Köpfe, von Loescher & Petsch aufgenommen in Vorder-, Ober-, Seiten- und schiefem Licht. Auf dem ersten Bilde sieht der Mann dumm und verschlafen aus, auf dem zweiten grimmig und bissig, auf dem dritten pfffig. Welches von den drei genannten Bildern ist nun wahr? „Gar keines.“ Am wahrsten, d. h. am ähnlichsten, erscheint No. 4, wo der Mann in einer combinirten Beleuchtung aufgenommen worden ist. Da sieht man den Einfluß der richtigen Beleuchtung auf die Wahrheit des Bildes. Dieses gilt aber nicht nur für Portraits, sondern auch für Landschaften. Man rühmte mir oft die Aussicht vom Rochusberg in Bayern. Ich war mehrmals dort und fand die Aussicht schauerhaft und sie wurde ebenso in der Photographie. Endlich kam ich wieder einmal hin, aber durch Zufall nicht Morgens, sondern Abends, und da war die Aussicht entzückend schön. — Aber ganz abgesehen von der richtigen Direction des Lichtes als Bedingung der Wahrheit, ist ein Umstand, der die Wahrheit der Darstellung in Photographieen sehr beeinflusst, die Photographie giebt nämlich im Allgemeinen die hellen Lichter zu hell, die dunklen Schatten zu schwarz. Das ist ein Grundfehler, der im Wesen derselben liegt und dessen Umgehung oft große Schwierigkeiten macht. Am deutlichsten offenbart er sich bei Aufnahme eines von greller Sonne beleuchteten Gegenstandes, z. B. einer Statue. Exponirt man kurz, so erhält man ein detaillirtes Bild der Lichtseite, aber die Schattenseite ist ein schwarzer Klecks. Exponirt man lange, so bekommt man Schattendetails, aber die Lichter sind überexponirt.

und so dick gedeckt, daß in diesen die Details fehlen. Ist das Wahrheit? Daher sind wir zu solchen Umwegen genöthigt, wie wir sie leider in unsern Ateliers nehmen müssen. Wir müssen, wenn wir ein richtiges Bild erzielen wollen, die Beleuchtungscontraste mildern. Wir halten die Lichter tiefer, die Schatten aber viel heller als die Maler zu thun pflegen. Letztere schreien oft Zeter, wenn sie die photographische Beleuchtung an einem Modell sehen, und wundern sich, wenn das Bild dennoch ein richtiges wird. Bei Landschafts- und Architekturaufnahmen geht das freilich nicht so gut. Ich photographirte einmal ein Laboratorium. Es stellte einen gewölbten Saal dar. Alles ganz trefflich. Man sah die Tische, die Oefen, die Retorten, die Lampen etc., nur das Gewölbe sah man nicht, es war zu dunkel. Ich machte neue Aufnahmen mit 20, 30, 40 Minuten Exposition. Endlich sah ich eine Spur des Gewölbes, aber jetzt waren die Gegenstände in der Nähe der Fenster total überexponirt, zeigten keine Details mehr. So erhielt ich drei oder vier Bilder. Welches war wahr? Kein einziges! Schliesslich half ich mir durch gespiegeltes Sonnenlicht, welches ich auf das Gewölbe fallen liefs. (S. 386.) Dieser Umstand, daß Photographie die dunklen Gegenstände zu dunkel wiedergiebt, tritt aber schon bei ganz einfachen Arbeiten zu Tage, z. B. bei Reproduction von Kupferstichen. Ein Photograph reproducirte einmal Kaulbach's Hunnenschlacht. Er erhielt ein reizendes Bild, aber die Ferne im Original erschien zu dick, zu schwarz, nicht duftig genug. Der Besteller verwarf das Blatt und verlangte ein anderes. Der Photograph machte ein zweites mit längerer Exposition und jetzt erschien die Ferne duftig, aber leider die nahen Gegenstände, welche kräftig schwarz hervortreten sollten, waren grau. Ist das Wahrheit? Schliesslich half der Photograph sich durch Negativretouche. Ich habe hier absichtlich ganz einfache Beispiele gewählt, um zu zeigen, was diese schon für Schwierigkeiten bereiten, wenn es gilt, die Wahrheit wiederzugeben. Nun aber kommt der allerböseste Punkt, die Farben. Die Photographie giebt die kalten Farben zu hell, die warmen Farben (roth, gelb) zu dunkel. Man sehe die Photographie des Sonnenuntergangs am Ganges von Hildebrandt. Eine glühende rothe Sonne mit leuchtenden chromgelben Wolken auf Ultramarinimmel. Was ist das in der Photographie geworden? Eine schwarze runde Scheibe zwischen schwarzen Wetterwolken. Es sieht aus wie die Sonnenfinsterniß von Aden. Ist das Wahrheit? Noch crasser tritt aber die Unwahrheit der Photographie zu Tage, wenn sich ein Photograph in der Lösung höherer künstlerischer Aufgaben versucht. Nehmen wir ein Beispiel. Es existirt ein hübsches Genrebildchen, Mutterliebe. Eine junge Mutter sitzt auf einem Fauteuil lesend, ihr kleiner dahinter stehender Sohn umarmt sie plötzlich, und freudig überrascht läßt sie die Hand mit dem Buche sinken, wendet

den Blick nach dem kleinen Liebling und bietet dem Jungen die Wange zum Kufs dar.

Einen Photographen überkam die Idee, ein ähnliches Bild mit Hilfe lebender Modelle zu reproduciren. Er fand ein hübsches Mädchen, welches sich als Mutter gebrauchen liefs, auch ein draller Junge wurde beschafft. Ein Fauteuil für die Mutter, Stuhl, Zimmerdecoration, ein paar Möbel zur Raumausfüllung waren leicht besorgt. Jetzt ging es an das Aufbauen. Die Mutter in effigie fügte sich willig den Intentionen des Photographen, schnitt auch ein Gesicht, welches zur Noth als Ausdruck von Mutterliebe gelten konnte. Der Junge hatte jedoch andere Ideen. Er fühlte sich zu der Pseudomutter nichts weniger als hingezogen, er protestirte energisch gegen jede Annäherung und es bedurfte einiger Hiebe, ihn zur Annahme der gewünschten Stellung zu bewegen. Darüber ist Zeit vergangen. Die Mutter fängt an, sich in der unbequemen Stellung mit gewendetem Hals unbehaglich zu fühlen. Endlich wird losphotographirt. Das Bild ist scharf, fleckenlos, ausexponirt. Die Modelle werden zu ihrer nicht geringen Freude entlassen. Es wird ein Bild gedruckt. Was ist das Resultat? Der Bengel umarmt die Mutter mit einem Gesicht, dem man die Hiebe noch ansieht, mit einem Blick, als wolle er sie erwürgen, und diese sieht ihn so ernst an, als wolle sie sagen: „Karl, du bist sehr ungezogen“, und scheint sehr unwillig darüber zu sein, dafs ihre angenehme Lectüre unterbrochen wurde. Kann man sagen, dafs solch ein Bild die Intentionen des Photographen richtig ausdrückt? Ist das so hergestellte Bild ein Ausdruck der Unterschrift „Mutterliebe“? Jedermann wird solchem Bilde die Unwahrheit ansehen. Das Ganze ist, wenngleich ein naturgetreuer Abdruck des gestellten Bildes, als Ausdruck der Mutterliebe eine photographirte Lüge.

Solche Bilder existiren zu Tausenden im Handel. Man hat dergleichen Sünden namentlich vor zehn Jahren im Stereoskopiefach massenhaft begangen, und wenn solche Bilder Beifall finden, so ist einzig und allein der schlechte Geschmack des Publicums daran Schuld. Doch man wird sagen, hier ist der Photograph an der Unwahrheit des Bildes nicht Schuld, sondern die unwilligen Modelle. Der Photograph ist aber wohl Schuld. Bilder, bei denen die Modelle den Intentionen des Photographen nicht absolut gehorchen, soll man überhaupt nicht machen, sie liegen jenseits der Schranken der Photographie.

Es giebt aber noch charakteristischere Fälle photographischer Unwahrheit, die man nicht den Modellen in die Schuhe schieben kann. Man nehme an, ein Photograph wollte, angeregt durch die schönen Bilder Claude's, Schirmer's, Hildebrandt's, einen Sonnenuntergang photographiren. Natürlich kann er auf die glühend helle Sonne

nur momentan exponiren. Was erhält er für ein Bild? Einen runden weissen Fleck, einige leuchtende Wolken ringsum, das ist alles, was deutlich hervortritt. Alle Gegenstände in der Landschaft, Bäume, Häuser, Menschen, sind gänzlich unterexponirt; dort, wo das Auge Weg, Steg, Dorf, Wald und Wiese deutlich unterscheidet, sieht man nichts als eine verschwommene schwarze Masse ohne alle Contouren. Ist solch ein Bild wahr? Selbst der begeistertste Schwärmer für Photographie wird das nicht zu behaupten wagen.

Solche Fälle, wo grelle Contraste in Licht und Schatten die Erzielung eines wahren Bildes gänzlich unmöglich machen, liegen in Unzahl vor. Man sehe die Mehrzahl der Photographieen des Königsdenkmals im Thiergarten an. Das Denkmal ist trefflich, der Baumhintergrund aber eine verschwommene schwarze Masse, ohne Details, ohne Halbtöne, alles, nur kein Bild des herrlichen Laubwerks, welches an jenem Plätzchen jedes Auge entzückt. Noch zahlloser sind die Photographieen von Zimmern, in denen die dunklen Ecken, die unserm Auge noch recht wohl erkennbar sind, nichts zeigen als pechschwarze Nacht. Es giebt aber noch andere Fälle photographischer Unwahrheit, die noch charakteristischer sind.

Wir erblicken eine Berglandschaft. Ein Dörfchen, auf beiden Seiten von bewaldeten Hügeln eingeschlossen, deckt den Mittelgrund, seine Häuser ziehen sich malerisch zwischen Bäumen die Abhänge hinan. Eine Kette schön geschwungener Berge in der Ferne, deren Gipfel in der Abendsonne glänzen, schliesen das wundervolle Bild ab; nur eines stört, ein verfallener Schweinestall in unmittelbarer Nähe des Beschauers mit einem Strohhaufen daneben. Ein Maler, der dieses Bild malen wollte, würde sich kein Gewissen daraus machen, den Schweinestall entweder gänzlich hinwegzulassen oder ihn so dunkel und unbestimmt zu halten, daß er den Eindruck der Landschaft nicht stört. Wie steht es aber mit dem Photographen? Wegreißen kann er den störenden Gegenstand nicht. Er sucht einen andern Standpunkt; ja, da verdecken Bäume einen großen Theil der Landschaft. Jetzt nimmt er die Ansicht mit dem Stall auf, und was erhält er für ein Bild? Der im Vordergrund stehende Stall ist wegen seiner Nähe riesengroß im Bilde sichtbar. Die ferne Landschaft, die Hauptsache, erscheint dagegen klein und unbedeutend. Noch fataler wirkt aber der Strohhaufen vor dem Stalle, er nimmt beinahe den viertel Theil des Bildes ein. Als die am hellsten leuchtende Masse im Bilde zieht er sofort das Auge des Beschauers auf sich, er lenkt den Blick von andern viel wichtigeren Dingen ab, man empfindet das unangenehm, er stört; die gewonnene Photographie erscheint nicht als Bild der Landschaft, was sie sein sollte, sondern als ein Bild des Schweinestalls. Die Nebensache ist zur Hauptsache geworden, und schreibt Jemand unter solches Bild: Ansicht von Dornburg, so ist das

Bild unwahr. Es ist unwahr, nicht etwa, weil die Gegenstände, die es darstellt, in der Natur nicht vorhanden wären, sondern weil die Nebensachen zu grell, zu deutlich, zu groß hervortreten und die Hauptsache dagegen klein, undeutlich und unbedeutend erscheint.

Hier kommen wir an einen wunden Punkt der Photographie, sie zeichnet mit gleicher Deutlichkeit die Hauptsachen wie die Nebensachen. Der Platte ist alles gleichgültig, während der echte Künstler bei Wiedergabe eines Bildes der Natur das Charakteristische hervorhebt und die Nebensachen gänzlich unterdrückt oder dämpft. Er kann mit künstlerischer Freiheit darüber schalten und walten, und er thut es mit vollem Rechte. Denn eben weil er nur das Charakteristische hervorhebt und das Nebensächliche weglässt, erscheint er wahrer als die Photographie, welche die größten Nebensachen mit gleicher Deutlichkeit wie die Hauptsachen wiedergibt, ja sogar oft deutlicher als diese. Reynolds sagt von einem Portrait einer Frau, in welchem ein sehr sorgfältig ausgeführter Apfelbaum im Hintergrunde sichtbar war: Das ist das Bild eines Apfelbaums und nicht das Bild einer Dame. Aehnliche Bemerkungen könnte man beim Anblick zahlloser Photographieen machen. Es ist ein Cardinalfehler derselben, daß sie Nebensachen stärker betonen als die Hauptsachen. Man sieht ein Conglomerat heller Möbel und merkt erst bei genauerer Betrachtung, daß ein Kerl dazwischen steckt, dessen Portrait das Bild sein soll. Man sieht eine gesteppte weiße Blouse und bemerkt erst nach einiger Zeit, daß auch ein Mädchenkopf darauf sitzt. Man sieht einen Park mit Springbrunnen und andern Schnörkeln, erst hinterher bemerkt man einen Schwarzrock, der sich dunkel von einem ebenso dunklen Strauch abhebt etc. etc.

Man wird vielleicht Zeter schreien, daß ich der freien Kunst der Malerei größere Wahrheit zuschreibe, als der Photographie, die allgemein als die wahrste aller Bilderzeugungsmethoden gilt; daß hier nur von den Werken der Maler ersten Ranges die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Das ist gerade eines der größten Verdienste der Photographie, daß sie jene Sudeleien der Kunststümper, welche sonst in allen Gassen ausgebaut wurden, unmöglich gemacht hat. Ich halte es aber für meine Pflicht, auf die Quellen von Unwahrheiten in Photographieen aufmerksam zu machen; erst wenn man dieselben kennen und würdigen gelernt hat, wird man sie vermeiden lernen, und wer genau auf dieselben achten gelernt hat, der wird erstaunen, wie selbst Aufgaben einfachster Natur dem Photographen in Bezug auf Wahrheit Schwierigkeiten bereiten. Aufgabe des Photographen ist es demnach, diese Schwierigkeiten, welche sich der Erzielung eines wahren Bildes ihm entgegenstellen, wohl vorher zu erwägen. Soll sein Bild wahr sein, so muß er dafür sorgen, daß darin das Charakteristische hervortrete, das Nebensäch-

liche sich unterordne. (Die gefühllose Jodsilberplatte kann das nicht, sie zeichnet alles, was sie vor sich hat, nach unveränderlichen Gesetzen.) Der Photograph erreicht dieses einerseits durch geeignete Vorbereitung des Originals, andererseits aber durch passende Bearbeitung des Negativs. Freilich gehört dazu, daß er das Charakteristische und Nebensächliche in seinem Vorwurf auch erkenne. Wer kein Auge dafür hat, der ist kein photographischer Künstler.

Sowie der Bildhauer und Maler, um ein lebensvolles und schönes Bild zu liefern, auf die allerkleinsten Details, jede Faltenbewegung, jeden Gesichtszug, jede Lichtwirkung, genau achten muß, ebenso muß der Photograph sein Original in den Gesichtszügen, Haltung, Kleidung, Wesen so gründlich als möglich studiren. Das Wesen der beiden Künste Malerei und Photographie ist jedoch ein total verschiedenes. Beide haben allerdings die Aufgabe, auf einer Fläche ein schönes Gebilde herzustellen, was nicht flach, sondern körperlich erscheint. Der Maler ist aber im Stande, auch nach einem unvollkommenen Modell ein künstlerisch schönes Bild zu liefern, indem er aus seiner Phantasie Unvollkommenes ergänzt, die Mängel des Originals verbessert, mit einem Wort, das Ganze idealisirt. Anders muß der Photograph verfahren. Er kann nicht wie der Zeichner an seinem Bilde Veränderungen anbringen (einzelne Kleinigkeiten ausgenommen). Alle Schönheiten, die in seinem Bilde erscheinen sollen, müssen im Originale bereits vorhanden sein, seine Aufgabe besteht demnach darin, das aufzunehmende Modell schön zu stellen und zu beleuchten, kurz ein lebendes Bild zu arrangiren, und erst, wenn das geschehen ist, kommt der mechanische Proceß der Aufnahme. Hiermit ist aber keineswegs gesagt, daß man nur mit schönen Originalen künstlerisch schöne Bilder herstellen könne. Alle Originale zeigen noch Mängel. Hier muß der Photograph das Original von der Seite auffassen, in welcher es seine Mängel am wenigsten zeigt, oder muß dieselben durch allerlei Kunstgriffe zu verdecken suchen; unterläßt man dies, so bringen die ausgezeichnetsten Apparate, Chemicalien und Recepte kein künstlerisch schönes Bild hervor.

Ueber Licht und Beleuchtung.

Das Licht ist das Lebenselement, der zeichnende Griffel des Photographen, es ist der Pinsel, mit dem der Photograph gleichsam tuscht. Die genaue Kenntniß der Eigenschaften dieses Grundelements ist für ihn ebenso wichtig, wie für den Maler die Kenntniß seiner Farben.

Die physikalischen Principien der Beleuchtung haben wir bereits