

Auch hier verlangt das ästhetische Gefühl, daß das Skelett der Bäume, die Aeste, in den Formen der Gewandung merkbar hervortreten. Auch hier müssen die Erhöhungen und Vertiefungen in der Form der Aestung motivirt sein, und hierin liegt der Unterschied zwischen schönen und unschönen Bäumen. In ersteren erkennt man im Umriss des Laubes ihren innern Bau, auch wenn die Aestung nicht sichtbar sein sollte, wunderbar heraus.

## Ueber Stellung und Standpunkt.

### a) Das Arrangement von menschlichen Figuren.

Wir haben oben in dem Capitel Anordnung bereits betont, daß bei einer freistehenden menschlichen Figur vor allem der Schwerpunkt gehalten werden muß. Nun geht bei einer auf einem Fusse stehenden Figur die Linie des Schwerpunktes gewöhnlich von der Halsgrube senkrecht auf den (innern) Fußknöchel des Standfußes. Fällt sie außerhalb desselben, so ist die Figur nicht genügend unterstützt und bedarf zum festen Stand einer Anlehnung. Eine Stellung auf zwei Füßen wird der Künstler selbst bei einem Militair nur ungern wählen. (Man sehe die zahlreichen Schadow'schen und Rauch'schen Portraitstatuen von Soldaten.) Wenn aber ein Körper auf einem Beine ruht (z. B. Fig. 136 S. 421), das andere spielen läßt, so tritt die Hüfte auf der Standbeinseite vor und steht höher als die andere. Ebenso bemerkt man leicht, daß die Schulter über dem Standbein etwas tiefer steht als die andere. Die Hüftenlinie und Schulterlinie erscheinen daher nicht mehr parallel. Die Künstler achten beim Malen wohl darauf, Photographen sollten es noch vielmehr thun. Es giebt Personen, die eine Schulter tiefer tragen als die andere, in Folge schlechter Haltung. Solche Personen lasse man lieber nicht auf dem Fusse stehen, welcher auf der hängenden Achselseite liegt. Der natürliche Fehler wird dann noch übertriebener erscheinen. — Der Kopf erscheint lebendiger, wenn er eine andere Richtung hat als die Brust. Die Augen folgen dem Kopf, z. B. ist dieser nach rechts gewendet, so mögen auch die Augen nach rechts blicken, falls sie nicht geradeaus sehen. In keinem Falle dürfen sie bei einem ruhigen Ausdruck eine entgegengesetzte Bewegung machen, z. B. Kopf nach rechts, Augen nach links gewendet. Durch ganz geringe Drehungen oder Verrückungen des Kopfes einerseits, des Apparates andererseits, kann der Umriss der Linien, namentlich des Kopfes, eine total andere werden. Die Wendung des Kopfes bleibt gewöhnlich dem Photographen überlassen und am liebsten läßt er ihn nach der Schattenseite blicken. Künstler pflegen dagegen oft den Kopf beim Portrait nach der Seite der höher stehenden Schulter hin wenden zu lassen.

Das freie Bein, das Spielbein, ist in der Wahl seiner Stellung nicht beschränkt. Es kann vortreten und zurücktreten. Wohl aber

richtet sich nach der Lage des Beines die Lage des entgegengesetzten Armes. Beim Gehen merkt man, wie das linke Bein mit dem rechten Arm in der Bewegung correspondirt. Es heben sich der rechte Arm und der linke Fuß gleichzeitig und umgekehrt, um immer das Gleichgewicht innezuhalten. Ebenso ist es künstlerisch gerechtfertigt zur Vermeidung von Parallelen, daß der linke Arm und der rechte Fuß entgegengesetzte Bewegungen haben.

Fig. 155.

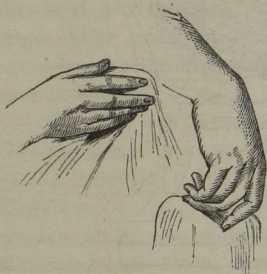


Pharisäer und Levit nach Rustici.

Geht der Oberschenkel des Spielbeins vor, der Unterschenkel zurück, so läßt man gern auf der andern Seite den Oberarm zurück, den Unterarm wieder vorgehen (s. beifolg. Figur des Leviten). Ebenso läßt man zur Vermeidung paralleler Bewegungen den einen Arm emporheben, wenn der andere hängt (s. beifolg. Figur des Pharisäers, ferner Fig. 136). Kurz, die bei den Bewegungen (Gehen) sich aussprechenden natürlichen Contraste zwischen beiden Beinen und Armen läßt man auch bei ruhigen Figuren noch heraussehen und gerade dadurch erreicht der Künstler, daß sie gleichsam belebt erscheinen. Künstler achten

hierbei auf das Kleinste, selbst auf die Position der Glieder. Sie werden bei einem ausgestreckten Arme der Hand eine etwas andere Richtung geben als dem Arm selbst, und auf die Hand selbst verwenden sie die peinlichste Sorgfalt. Nach dem Kopf ist die Hand der ausdrucksvollste und interessanteste Theil des menschlichen Körpers. Freilich sind schöne Hände selten, sehr selten, und daher wird ein Photograph nur zu häufig genöthigt sein, sie möglichst wenig zu betonen. Noch häßlicher erscheinen aber die Hände durch ihre ungraziöse Haltung. Man betrachte die Hände in den Portraits unserer ersten Maler und Bildhauer. Jeder Finger der unbeschäftigten Hand ist darin selbstständig und unterscheidet sich in seiner Bewegung von seinem Nachbarfinger, während sie in vielen photographischen Portraits oft wie

Fig. 156.



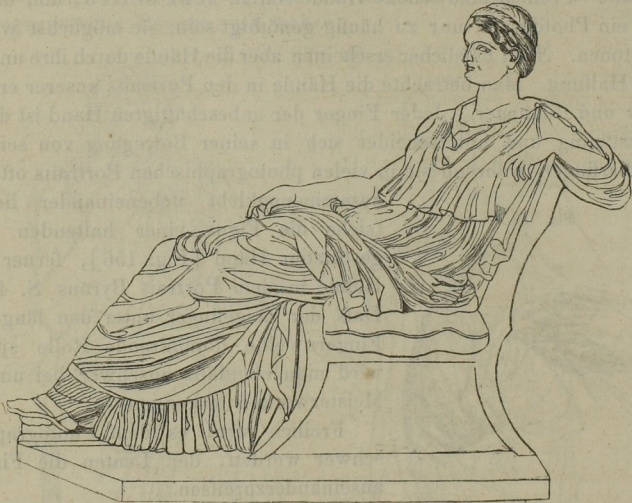
zusammengeklebt nebeneinander liegen (siehe die Figur einer haltenden und gestützten Hand [Fig. 156], ferner die Hände in dem Portrait Byrons S. 437). Dafs der Zeigefinger unter den längeren Fingern eine dominirende Rolle spielt, wird man ebenfalls unschwer bei unsern Meisterwerken erkennen.

Freilich wird es dem Photographen schwer werden, den Leuten die Finger auseinanderzureißen.

Ein einfaches Mittel, steifen Fingern eine etwas belebte Lage zu geben, besteht darin, dafs man den Leuten eine Papierrolle in die Hand gibt. Die Finger legen sich um diese, ähnlich der Lage der linken Hand des Pharisäers (Fig. 155). Zieht man dann die Rolle leise heraus, oder läßt sie fallen, so bleiben die Finger in einer leidlich graziösen Haltung. Natürlich mufs man hier auf die Individualität Rücksicht nehmen. Es wäre lächerlich, die schwieligen Hände eines Dienstmannes oder einer Waschfrau so zurichten zu wollen. Die Lage der greifenden und fassenden Hand ist natürlich durch den gegriffenen Gegenstand bedingt. Man fafst einen leichten Gegenstand, z. B. ein Buch, mehr spielend (Fig. 154), einen schweren (z. B. eine Lanze) kräftig, aber auch hierbei greift der Zeigefinger nicht so fest zu als die andern. Ein leichtes Buch so fest zu packen wie eine schwere Waffe, erscheint komisch; eine Waffe aber so graziös anzufassen wie ein Spielzeug, erscheint schwächlich. Alles, was hier von stehenden Figuren gesagt ist, findet, ausgenommen die Natur der Unterstützung, auch bei sitzenden seine Anwendung. Hier werden beide Beine zu Spielbeinen, es existirt wegen der Unthätigkeit von Armen und Beinen eine gröfsere Freiheit der Bewegung, also auch der Anordnung. Man vermeide vor Allem parallele Stellungen beider Arme, resp.

beider Beine, wovon Fig. 140 ein so abschreckendes Beispiel giebt. Man sehe dagegen die Lage der Arme und Füße in der Agrippina (Fig. 157). In der Kunst wird man nicht selten hier zu Abweichungen von dieser Regel genöthigt sein, sobald durch lebhaftere Bewegungen körperliche und geistige Erregungen dargestellt werden sollen.

Fig. 157.



Agrippina (antik).

Mit solchen Darstellungen hat aber die Photographie nichts zu thun, sie beschäftigt sich mit Darstellung ruhiger Objecte.

Noch machen wir aber aufmerksam auf die Unterschiede des Alters und Geschlechtes. Kinder und Weiber sind anders construirt wie Männer, sie stehen und gehen anders, Stand- und Spielbein z. B. kennt das Kind nur im entwickelten Zustande, es steht sonst mit beiden Beinen fest auf. Der männliche Körper ist härter, sehniger, magerer; bei Kindern und Weibern sind die Weichtheile stärker entwickelt. Man betrachte eine Kinderhand, die wie ein Polster aussieht. Die große Ausdehnung des Kinderkopfes ist bekannt. Das Oval des männlichen Kopfes ist unten breiter wie das weibliche, das Auge steht bei Frauen ein wenig tiefer, ebenso das Ohr; die Nase ist ein wenig kürzer, der Mund etwas kleiner. Natürlich finden sich in dieser Durchschnittsregel zahllose Abweichungen, je nach der Race, Individualität, Lebensart, Ausbildung durch Gymnastik etc. Man stelle eine Frau, die sich durch schwere Handarbeit ihr Brod verdienen muß, neben eine hochgeborne nichtsthuende Dame. Es giebt nicht zwei Individuen, welche gleich wären, und der Photograph weiß das am besten. Er versuche einmal irgend eine hübsche Stellung, die ihm

bei einem Modell geglückt ist, genau ebenso mit einer zweiten Figur zu wiederholen. Es geht nicht, und wird trotz aller Mühe stets etwas anders, und wenn sich die beiden äußerlich noch so ähnlich sehen sollten. Daher ist es, genau genommen, vom Uebel, Stellungsrecepte geben zu wollen. Wir haben wiederholt das Jagemann'sche Bild (Fig. 139) oben angeführt. Wir finden auf diesem Bilde die Brust gegen die Schenkel nach links gewendet, dadurch wird Lebhaftigkeit erreicht. Noch mehr wird diese gesteigert durch die Drehung des dem Xylographen etwas steif gerathenen Kopfes, der noch weiter gegen die Brust nach links gewendet ist. Die ganze Gestalt bekommt dadurch fast eine zu hoch getriebene Lebendigkeit, die jedoch vielleicht in diesem Falle dem Charakter des Originals entspricht. Es wäre aber sehr thöricht, wenn man einer andern ruhigeren Person eine gleich bewegte Stellung geben wollte. Hier sind geringere Contraste vorzuziehen. Wenn ein steif knöchiger Alter seine beiden Schenkel parallel stellt, so entspricht das nur seinem Naturell; auch würde bei ihm eine ruhige Kopfwendung zu wählen sein.

Was für das Arrangement einzelner Figuren gilt, ist auch bei Gruppen zu beachten, die ja aus einem Complex einzelner Figuren bestehen. Nun tritt aber hier zu dem Arrangement jeder Einzelfigur noch der Zusammenhang, der künstlerisch hergestellt werden muß, der Aufbau des Ganzen. Je mehr Personen hier in Mitleidenschaft treten, desto schwieriger wird die Aufgabe und hierzu tritt noch der bedenkliche Umstand, daß neben den künstlerischen Bedingungen auch noch die optischen erfüllt werden müssen, so daß alle Figuren genügend scharf auf der matten Scheibe und ohne Verzerrungen erscheinen. Letzteres nöthigt zu einer kreisförmigen Anordnung, die concave Seite dem Objectiv zugekehrt. Alsdann erscheinen die Randfiguren scharf, indem das Bild jetzt eben wird. Wie stark der Kreis nach einwärts gekrümmt sein muß, hängt ganz von der Natur des Objectivs ab, welches bald mehr, bald weniger gewölbte Bilder liefert (siehe I. Theil S. 170). Wie man Gruppen künstlerisch eintheilt, haben wir oben erörtert.

Man verlangt nun bei allen Bildern ohne Ansahme Klarheit im Arrangement.

Wenn bei Gruppenbildern die Hände auf den einzelnen Schultern herumliegen (wie bei sehr beliebten Studentenbildern) und man nicht sieht, wem diese Gliedmaßen eigentlich angehören; wenn ebenso Beine in einer arrangirten Gruppe in wildem Knäuel durcheinandergrabbeln, so ist die Anordnung unklar. Ebensolche Unklarheiten kommen auch häufig bei einzelnen Figuren vor; wenn z. B. die Draperie von einer Hand emporgenommen ist und dadurch charakteristische Falten entstehen, diese haltende Hand aber selbst im Bilde nicht zu sehen ist, so ist die Darstel-

lung unklar. Unklar ist es ferner, wenn ausdrucksvolle Theile verdeckt sind. Man rügt es als einen Mangel der Kifs'schen Amazonengruppe, daß man die drei Köpfe der Amazone, des Pferdes und des Panthers von keiner Seite zugleich sehen kann. Ebenso ist es ein Fehler, ein Glied zu verdecken, welches eine charakteristische Thätigkeit entwickelt. Wir kennen Bilder einer sein sollenden Briefschreiberin, worin die schreibende Hand durch ein albernes überflüssiges Buch ganz verdeckt ist. Ebenso ist es unverantwortlich, wenn das Standbein, welches der Figur Halt giebt, durch ganz nebensächliche, unwichtige Dinge ganz verdeckt oder unterbrochen ist, das stört sogar bei todten Sachen, bei einem tragenden Tischfuß, einer Säule. Daraus folgt jedoch keineswegs, daß von allen Figuren die Beine partout sichtbar sein müssen. Man sehe die figurenreichen Bilder von Rafael, z. B. die Schule von Athen. Hier liegt das Decken der zurückstehenden, weniger wichtigen Figuren durch vorstehende bedeutendere in der Natur der Sache.

#### b) Arrangement bei Landschaften und Architekturen.

Bei Landschaften sind wir selten im Stande, das Object nach unserm Belieben zu ordnen. Wohl aber können wir von demselben Objecte außerordentlich wechselnde Bilder erhalten mit Veränderung des Standpunktes. Die Standpunktwahl ist die Hauptsache bei Landschaftsaufnahmen.

Wenn man eine unbekante Gegend besucht, so ist es ganz unnütz, gleich beim ersten Male die Camera mitzunehmen. Wenn man einen Gegenstand gewählt und sich überzeugt hat, daß derselbe ein gutes Bild geben wird, schenke man demselben seine ganze Aufmerksamkeit. Man betrachte denselben, wie es ein Maler thun würde, wenn er denselben malen will; man achte auf die beste Tageszeit und besuche den Ort mehreremal des Tages, um zu sehen, in welcher Weise die Veränderungen in der Stellung der Sonne Licht und Schatten und Gestalt der Massen verändern. Sehr oft begehen die Photographen den Fehler, zu einer Tageszeit zu arbeiten, wo sie die Sonne im Rücken, also die Scene in vollster Beleuchtung vor sich haben, indem sie nicht bedenken, daß sie nicht allein Licht, sondern auch Schatten brauchen. Der Reiz der Beleuchtung hängt sehr von der Ansicht ab. Dies muß der Anfänger sehr beachten. Einige Gegenstände verlangen eine Seitenbeleuchtung, andere dagegen erscheinen besser, wenn die Sonne hinter ihnen steht und die Ränder von den Strahlen bestrichen werden. Nachdem man seinen Gegenstand gewählt hat, wähle man den Gesichtspunkt; hierbei kann man die Camera schon mit sich führen. Man entferne alle Gegenstände, die mit dem Charakter der Scene nicht in Einklang stehen, und schließlichs sehe man zu, ob sich nicht noch an der schon guten Composition etwas verbessern läßt. Man untersuche, ob zur Herstellung des Gleichgewichts ein dunkler oder heller Punkt im Vordergrund vorhanden sein muß.

Wenn man sich nun vollkommen überzeugt hat, daß die Scene ein gutes Bild abgeben wird, so gehe man an die Wahl der Chemicalien, welche man eher als vollständig beherrschte Hilfsmittel, denn

als wissenschaftliche Probleme ansehen muß, mit denen man Experimente machen will.

Bei einer malerischen Darstellung einer Natur-Szene giebt es viele beachtenswerthe Einzelheiten, von denen zwar einige selbstverständlich sind, welche aber dennoch — der Ordnung wegen — hier erwähnt werden mögen.

Parallele Linien sind oft unangenehm. Wenn der Horizont von einer geraden Linie begrenzt ist, so muß der Mittelgrund oder der Vordergrund wellenförmig sein. Dies wird leicht durch einen Stellungswechsel erreicht, wie er nöthig ist, um eine perspectivische Ansicht des Vordergrundes zu erhalten. Eine Bewegung von wenigen Ellen verändert die Linien eines Bildes oft gänzlich.

Fig. 158.

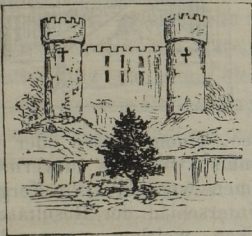
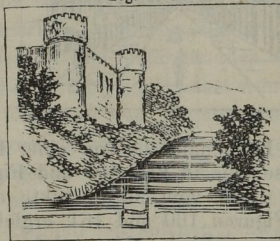


Fig. 159.



Die Vorderansicht eines Gegenstandes ist selten so malerisch als eine perspectivische. Fig. 158 ist einer Stereoskopen-Platte entnommen, jedoch etwas übertrieben, damit die Fehler besser ins Auge fallen. Die parallelen Linien der beiden Thürme schneiden senkrecht die Linien des Flusses, und der Elsenbusch nimmt eine hervorragende Stellung im Mittelpunkte ein: Es hätte kein schlechteres Arrangement gefunden werden können. Hätte man den Gesichtspunkt etwa 40 oder 50 Ellen weiter den Fluß hinauf gelegt, so hätte man die perspectivische Ansicht (Fig. 159) gewonnen, welche mit den gegebenen Kunstregeln vollständig in Einklang steht. Gewisse Leute sagen: Da der Künstler nicht größer ist, als der Schöpfer, so sollte er auch nicht versuchen, die Natur zu verbessern oder auszuwählen. Von beiden Standpunkten aus würde nun die Darstellung gleich treu sein, wahrscheinlich aber würden jene Leute die Scene wie Fig. 158 darstellen, während der Künstler Fig. 159 vorziehen würde.

Wie unangenehm auch der Eindruck von geraden Linien in einem Bilde sei, wenn viele von ihnen parallel laufen, so sind doch einige gerade Linien von großem Werthe, indem sie erstlich als Gegensatz zu den gekrümmten Linien, zweitens aber durch das Gefühl der Festigkeit, welches sie hervorrufen, die Wirkung erhöhen. Zuweilen bieten einige parallele Linien in der Ferne oder am Himmel einen angenehmen Contrast zu den wellenförmigen des Vordergrundes und der Scene. Die Linien eines Gebäudes auf einer Anhöhe oder durch Bäume gesehen, verstärken stets die malerische Wirkung. Im Innern einer Kirche oder eines Doms weckt der oft wiederholte Anblick der geraden Säulen das Gefühl von Festigkeit und Feierlichkeit, welches durch kein anderes Mittel hervorzurufen ist.

Wenn man ein Bild mitten durchschneidet, so darf die eine Hälfte niemals das Spiegelbild der andern sein. Nähme man z. B. das Schiff

einer Kirche von der Mitte des Chores auf, so würde man ein solches Bild erhalten. Die Wiederholung der zurückweichenden Pfeiler macht den Eindruck der Großartigkeit, aber die genaue Wiederholung derselben Pfeiler auf der entgegengesetzten Seite würde monoton aussehen. Dieselben Bemerkungen gelten für eine Unzahl anderer Fälle.

Fig. 160.

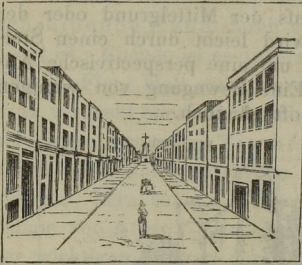
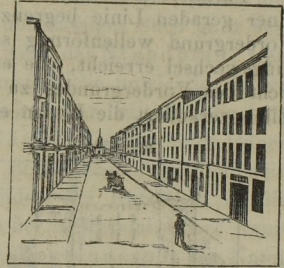
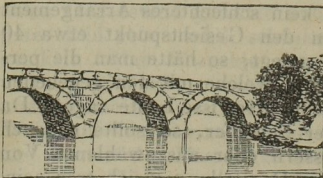


Fig. 161.



Eine Längensicht von einer Baum-Allee, einem Flusse oder einer StraÙe, wie in Fig. 160 und Fig. 161, muß, wenn es zu vermeiden geht, nicht vom Mittelpunkte aufgenommen werden. Ein Vergleich der Figuren 160 und 161 ergibt den Unterschied der Resultate auf den ersten Blick. Man wird auch bemerken, welchen unangenehmen Eindruck es macht, daß die Hauptfiguren: Mann, Karren und Kirche in einer Linie hintereinander stehen. Sind jedoch die rechte und linke Seite der StraÙe sehr verschieden, so ist der Standpunkt in der Mitte zulässig. (Man sehe Hildebrandt's StraÙe in San Francisco.)

Fig. 162.



Ein Bild muß stets einen passenden Abschluß haben. So darf man z. B. den Mittelpunkt einer Wölbung nie ohne eine andere Stütze als die Seite des Bildes lassen, wie in Fig. 162; lieber schlieÙe man das Bild mit einem der Pfeiler ab.

Die Phantasie des Beschauers würde sich wahrscheinlich die fehlende Stütze hinzudenken, es ist aber immerhin besser, wenn man sie im Bilde wirklich darstellt.

Oft ist man darüber in Zweifel, welche Lage dem Horizonte anzuweisen sei. Hier beherzige man die Regel, daß die Horizontlinie nie gleichweit vom oberen und vom unteren Rande des Bildes entfernt sein darf, d. h. daß die Fläche nicht gleichmäßig in Himmel und Erde getheilt sein darf. Die Natur des Gegenstandes muß bestimmen, ob der Horizont unter oder über der Mittellinie liegen soll. Der Vordergrund darf nie mit Gegenständen überfüllt sein, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen. Ganz abscheulich sind sich in diesen drängende Gaffer. Der Himmel macht den Photographen immer Schwierigkeiten. Selten findet man einen schönen und passenden Himmel über einer Landschaft, obgleich die Darstellung natürlicher Wolken weder mechanische noch chemische Schwierigkeiten bietet. Hier bleibt dann nichts übrig, als einen passend gestimmten Himmel abzuwarten und separat aufzunehmen und einzucopiren, oder



aber einen Himmel einzuzichnen, sei es mit Bleistift oder Tusche, auf Vor- oder Rückseite. (Siehe Remelé, Handbuch der Landschaftsphotographie.\*)

### Charakteristik.

Schon zu wiederholten Malen haben wir von charakteristischen Zügen, Bewegungen, Gliedmaßen etc. gesprochen und der Leser wird fragen: Was nennt man charakteristische Merkmale?

Wir nennen charakteristisch alle äusseren Merkmale, welche für eine verständliche und wahre Darstellung nothwendig sind. So ist für eine Brieffreiberin offenbar die schreibende Hand mit der Feder charakteristisch, selbst wenn sie nicht schriebe, sondern vielleicht nachdenklich emporgehoben wäre, und fehlerhaft und unverständlich würde die Darstellung sein, wenn diese Hand verdeckt wäre, selbst wenn die Figur von ganzen Ballen Papier und Colonnen von Tintefässern und Streusandbüchsen umgeben wäre. Oft werden hier noch zur genaueren Charakteristik fremde Merkmale beigegeben werden müssen. Wie wollte man einen Trinker ohne Glas, einen Spieler ohne Würfel oder Karten charakterisiren? Viele Leute glauben mit solchen Beiwerken allein auskommen zu können. Man bildet junge Bacchantinnen ab mit hochgehobenem, vielleicht gar überschäumendem Champagnerglas, aber leider — das Gesicht ist kalt und trocken; man sieht es dem Modell an, daß es eben nur Modell ist, und seine Miene verräth, daß der Wein im Glase nichts ist als Weisbier. Solche Darstellung ist nicht nur unverständlich, sondern auch unwahr. Ein Frauenzimmer, was die Hände faltet, ist noch kein betendes, wenn ihr Gesichtsausdruck dem nicht entspricht; das gilt auch für gewöhnliche Portrait-Darstellungen. Man sehe das photographische Portrait mit Oberlicht S. 397. Die finsterblickenden Augen des Oberlichtkopfes und der aufgeworfene verkniffene Mund sind unwahre Merkmale, denn sie charakterisiren einen Gemüthszustand, den der Mann an sich nicht besitzt. Ebenso wenig ist der Charakter des Mannes durch die Vorder- und Seitenlichtbeleuchtung klar wiedergegeben. Ein großer Künstler braucht wenig zur Charakteristik, Photographen oft viel, zu viel. Das unterscheidet ja eben Kunst und Photographie, daß der Künstler bei allen Dingen eben nur die charakteristischen Theile hervorhebt, die übrigen dämpft oder wegläßt; während der mechanisch arbeitende Photograph alles mit gleicher Deutlichkeit bringt, auch die allergrößten Nebensachen.

Nun hat jeder Mensch seinen eigenen Charakter, d. h. seine eigenen Grundsätze des Handelns (manche haben auch gar keine). Manche handeln ohne alle Ueberlegung, ganz unbekümmert um die Folgen, leicht-

\*) Berlin 1869. Verlag von R. Oppenheim.