



Dr. L. Kleintjes, München

Photographische Kunst im Jahre 1907.



Die beste Uebersicht verschaffte uns in diesem Jahre der Grazer Klub der Amateurphotographen mit seiner im Mai veranstalteten internationalen Ausstellung, die fast alle österreichischen, die besten deutschen und französischen Amateure beschickt hatten. Benützte man dann noch die Gelegenheit, die der Salon Miethke in Wien mit einer Ausstellung der neuen Bilder von Kühn und Spitzer bot und schloß daran einen Besuch der zu gleicher Zeit im Züricher Kunstgewerbemuseum stattfindenden „Ausstellung von Werken der Kunstphotographie“, an welcher England hervorragend beteiligt war, so hatte man wohl das Wesentlichste der jüngsten Leistungen photographischer Kunst gesehen. Die amerikanischen Meister allein waren diesen Ausstellungen fern geblieben.

Das Grazer Unternehmen fand die lebhafteste Teilnahme und veranlaßte neue Auseinandersetzungen über die Aufgaben der künst-



Hedwig Sachsenburg, Kiel

lerischen Photographie. Hofrat Dr. Strzygowski vornehmlich beschäftigte sich in einem längeren Vortrage mit den bemerkenswertesten Bildern der Ausstellung und gab dabei manche neue Anregung. Er verwarf die Arbeiten, die entweder mit gewissen Kunstwerken wetteifern oder Gegenstände höherer Ordnung, Religiöses, Historisches, durchsetzen, oder die einen bestimmten Künstler nachahmen wollen. „Wirft sich die künstlerische Photographie auf diese Gebiete, dann fängt sie beim Ende an; nach schwerer Arbeit wird sie vielleicht zu Gegenständen höherer Ordnung gelangen. Durch die Nachahmung von Kunstwerken begibt sich der moderne Photograph der Bezeichnung Künstler, geht verkehrte Wege und macht das Publikum an den Zielen irre.“

„Die Photographie tut gegenwärtig besser, nichts erzählen, nichts Historisches, nichts Religiöses geben zu wollen, das bleibe anderen Kunstgebieten überlassen; im Festhalten des rein Aeufferlichen am Gegenstande, der Gestalt, findet sie ihre Hauptaufgabe, ähnlich dem Zeichner, der ‚trifft‘, in erster Linie auf dem Gebiete der Landschaft und des Bildnisses. Die moderne Malerei öffnet ihr dabei die Tore. Die Aufnahme der menschlichen Gestalt als solcher fällt weg; wer



R. Prößdorf, Leipzig; Bei einem Gewitterregen

Akte in Bewegung, Modellierung und Beleuchtung gut darstellen will, muß selbst Künstler sein, um den Beschauer über den Eindruck der Entblößung, des Ausgezogenen hinweg zu helfen.“

„Für die Landschaftsphotographie ist es charakteristisch, daß der Amateur, der als Liebhaber die Natur sieht und aufnimmt, davon abgekommen ist, in ferne Länder zu gehen und Seltenheiten festzuhalten, sondern seine Motive in der nächsten Nähe sucht und dabei nicht auf das Motiv an sich losgeht, sondern auf dessen künstlerische Umbildung, auf die Art, wie er es künstlerisch von innen heraus, nicht von außen hinein sieht, und wie er es festhält. Sobald jemand



Ludwig Kieser, München; Landschaft

auf diesem Standpunkte steht, ist er ein Künstler. Wie arbeitet nun dieser? Eine beliebige Baumgruppe tritt uns in freier Natur in Erscheinung und hat für den Beschauer eine gewisse Bedeutung; kommt nun der Künstler vor das Motiv hin und hält es zeichnerisch fest, indem er es nicht streng kopiert, vielmehr nach einer in ihm lebendigen Empfindung umgestaltet, so wird die Naturerscheinung zur künstlerischen Form, die Bedeutung zum Inhalt geläutert, der Künstler verwendet sie als Ausdrucksmittel. Daraus ergibt sich ohne weiteres für die künstlerische Photographie die Forderung, daß die Natur nicht bloß kopiert werden darf, für sie gilt Zolas Ausspruch: „Kunst ist Natur, gesehen durch ein Temperament“, weit mehr als für die Malerei. Wie nun der Amateur die Natur verändern soll, damit er künstlerische Wirkungen erziele, darüber haben sich Gesetze herausgebildet; die Hauptprobleme liegen in der Behandlung der Masse an sich, weniger in ihrer Verteilung, in der Raumwirkung, in Licht und Schatten, vor allem aber in der Farbe; in der Lösung der letztgenannten Aufgabe liegt die Bedeutung der Grazer Ausstellung.“

„Die Art der Massenverteilung kann als bekannt vorausgesetzt werden; sie wird in den Kunstschulen als eigentliches, zuweilen



Alfred Kappes, Ludwigshafen; Hochebene

einziges Hauptgebiet gelehrt und ist den Amateuren schon wiederholt vorgezeigt worden; kurz sei angeführt, daß ganz analog der Geschichte der Malerei die Photographie mit der Wiedergabe ganzer Panoramen einsetzte, um dieselben dann allmählich ‚zuzustutzen‘, bis endlich ein kleines Motiv übrig bleibt.“

„Den Raumeindruck erzielt der Photograph meist dadurch, daß er Ausschnitte wählt, in denen ein Bach vom Vordergrund in die Tiefe führt, wo Bäume den Wasserlauf begleiten; Architekturen dienen ebenfalls dazu, ferner Wiesenwege und dergl. Das sind vorläufig noch billige Auskunftsmittel. Mit den künstlerischen Hilfen der Ueberschneidung und Verkürzung wird noch wenig gerechnet; das Studium alter und moderner Meister wird darauf führen, daß der Beschauer allmählich von der Bildfläche in die Tiefe sich tasten muß, nicht aber, daß er hineingerissen wird.“



Wilhelm Weimer, Niederhausen

„Licht- und Schattenbehandlung ist das Zentralgebiet der Photographie, ein unerschöpfliches Problem! Bisher kam dafür die gegen einen hellen Hintergrund stark dunkel wirkende Silhouette in Betracht, eine Kontrastwirkung; damit ist die moderne Photographie zu einer gewissen Grenze gekommen und läuft Gefahr, sich in Effekten zu verlieren.“



R. Dührkoop, Hamburg - Berlin

„Ueber die Verwendung der Farbe in der Photographie bestehen im Publikum Mißverständnisse. Seiner Meinung nach handelt es sich darum, die Natur in den wirklichen Farben wiederzugeben. Das kann die Photographie noch nicht, zum mindesten nicht auf rein mechanischem Wege. Zwischen die Naturaufnahme und das fertige Bild schiebt

sich die Hand des Erstellers ein, der das Pigment auswählt und auf das Papier bringt. Die Notwendigkeit des Eingriffes durch den Ersteller ermöglicht es der Photographie, durch eine besondere Farbengebung künstlerische Absichten zum Ausdruck zu bringen, die sich der Natur anschließt, ohne ihr gleichkommen zu wollen. Damit geht die Photographie der Manier der Silhouette aus dem Wege und setzt eine neue Art der Aufnahme durch, die in der Voraussetzung gemacht wird, daß sie ihre Wirkung erst später durch die Farbe bekommen soll. Der Gegensatz von kalten und warmen Tönen allein verleiht einem Bilde wie Bachmanns ‚Birken im Schnee‘ z. B. die räumliche Wirkung. Die Absicht, durch eine künstlerische Farbengebung zu wirken, nicht die Natur nachzuahmen, führt diesen Zweig auf das Feld der freien Kunst. Mit vollem Rechte wird man allen denen, die durch die Photographie und deren Möglichkeiten, nicht allein durch Meißel und Pinsel künstlerische Wirkungen erzielen und ihre Formgedanken aussprechen können, den Ehrentitel Künstler verleihen.“ (Grz. Tspt.)

Das Neue in dieser, hier nur im Auszuge wiedergegebenen Besprechung bezieht sich in erster Linie auf die Bewertung der unabhängigen Verwendung der Farbe in der Photographie. Die Farbe soll die Ausdrucksmittel bereichern, sie soll an Stelle der monochromen Kontrastwirkung, der Silhouette den Farbton setzen. Der Amateur wird durch sie in der Natur noch weniger das Gegenständliche als das rein Malerische sehen und damit nicht nur seinen Blick bereichern, seinen Geschmackssinn kultivieren, sondern auch einen Schritt weiter in der Ueberwindung des Mechanischen tun.

Diese Anschauungen würden noch größere Beachtung verdienen, wenn sie etwas leichter in die Tat umzusetzen wären. Wir stehen in der künstlerisch monochromen Uebersetzung der Natur und mehr noch in ihrer farbigen Darstellung zu sehr noch im Anfang. Nur einigen Wenigen — und auch diesen nicht immer — ist es gelungen, eine Erscheinung durch ein- oder mehrfarbige Töne, die dem Natureindruck wirklich gerecht werden, zu fassen. Langwierige chemische Studien über die Veränderung der Farben (deren oft feinste Nuancen entscheidend sind) durch die Säuren, den ganzen Prozeß sind nötig, sehr ernste Studien, Tonflecke oder Tonmassen vor der Natur zu sehen und gegeneinander abzuwägen und last not least die Begabung oder Erziehung zum farbigen Sehen.

Die künstlerische Photographie ist bei sehr vielen Amateuren immer noch zu sehr das Produkt des Zufalls oder des Materials, das sie beherrscht, und nicht umgekehrt, wie es sein sollte. Alles Neue, das hinzu kommt, wird sie eher verwirren als fördern — und die Farbe ist etwas Neues. Der Wunsch nach ihr ist zu groß, als daß die Warnung nützen könnte. Sie werden es alle mit ihr versuchen und, wie bei dem Gummidruck, meist in anfängerhaften Versuchen stecken



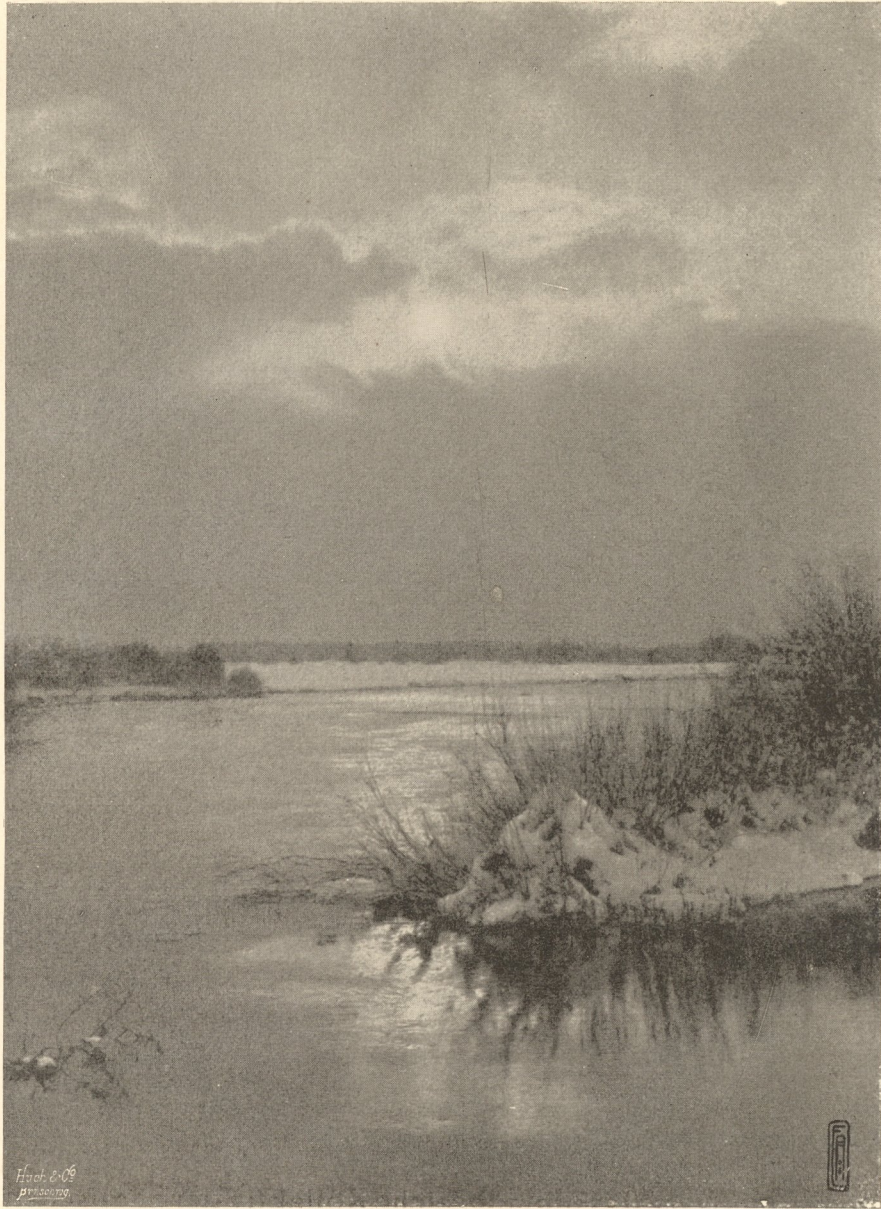
F. Ott, München. Landschaft.



H. Abel, Altona; Märzens Schnee

bleiben, jedoch wünschen, diese als Taten anerkannt zu sehen. Haben wir doch mit der Verbreitung des Gummidrucks dieselben Erfahrungen gemacht! Wie Wenige wissen dieses wundervolle Verfahren wirklich auszunutzen? Bei den Berufsphotographen hat es keinen Anhänger gefunden und die Liebhaber verarbeiten es meistens ganz mechanisch. Weder Vorträge, Bücher, noch Ausstellungen haben dabei einen günstigen Einfluß ausgeübt. In den nächstjährigen Ausstellungen werden wohl farbige Photographieen vorherrschen.

Den Anschauungen über die Bedeutung der Farbe in der künstlerischen Photographiewäre das umfangreiche Kollektiv der englischen Amateure, das in der Züricher Ausstellung zu sehen war, gegenüberzustellen. Die Durchschnittsleistung dieser über 100 ebenso einfachen wie geschmackvollen Arbeiten stand ohne Zweifel weit über der deutschen, deren Bilderanzahl fast doppelt so groß war. Gewiß brachten die Engländer keine Ueberraschungen. Was sie zeigten, hatten wir in ähnlicher Weise vereinzelt auch schon an anderer Stelle von ihnen gesehen. Hier aber wurde der Vergleich mit unseren Bildern recht nahe gelegt.



Alfred Erdmann, München; Winter

Wir wünschten, unsere Amateure, die nicht genügend Zeit und Interesse besitzen, die schwierigen Techniken beherrschen zu lernen, möchten sich die feinen, einfachen Vergrößerungen der Engländer genauer ansehen. Wir brauchen keine „Wandbilder“ im Meterformat, die meistens leer und langweilig ausfallen; die Formate der Engländer



Hans Sippel, München; Trüber Tag

(etwa 30 × 40 cm) reichen völlig aus. Und an Stelle der falschen, unvermittelten Kontraste, der toten Schatten, wünschten wir die sorgfältige Beobachtung der Beleuchtung, die aus den englischen Bildern spricht, die, weniger „raffiniert“ wie die amerikanischen, jedem verständlich sein müssen.



R. Dührkoop, Hamburg-Berlin

Ueber den gegenwärtigen Stand der Farbenphotographie.



Das Verlangen nach Farbe wird in der Photographie immer lebhafter. Durchwandert jemand, welcher über den gegenwärtigen Stand der Farbenphotographie nicht unterrichtet ist, eine photographische Kunstaussstellung, so muß er glauben, daß das Problem vollständig gelöst ist und alle Schwierigkeiten der Vergangenheit angehören, denn allerwärts leuchten dem Beschauer in den Bildern rote Dächer, grüne Bäume und blauer Himmel entgegen. „Allerwärts“ ist vielleicht ein wenig zu viel gesagt, denn daß der Himmel grün und das Laub blau ist, gehört keineswegs zu den Seltenheiten. Sind nun diese Bilder überhaupt Farbenphotographien? Selbst wenn man den



R. Dührkoop, Hamburg-Berlin

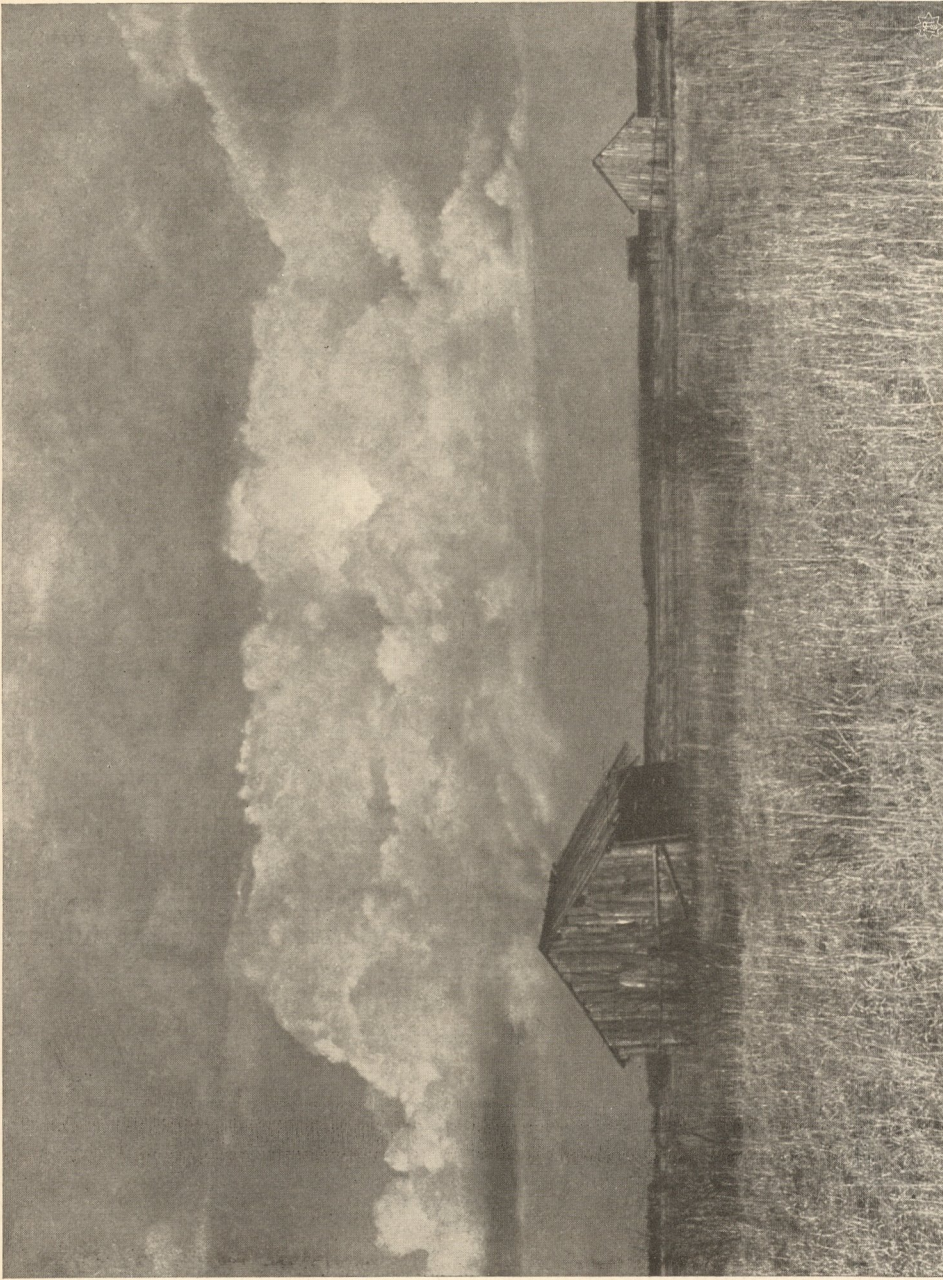
Begriff der Farbenphotographie so weit wie irgend möglich faßt, lautet die Antwort: „nein“. Wir werden hierauf später zurückkommen.

Eine richtige Vorstellung von dem gegenwärtigen Können des Farbenphotographen lieferte die wissenschaftlich-technische Abteilung der großen Ausstellung, welche im Herbst 1906 im Abgeordnetenhaus zu Berlin stattfand.



Josef Kaiser, München; Morgenpirsch

Wie können wir es erreichen, daß der rote Lichtstrahl direkt ein rotes, der grüne ein grünes, der blaue nur ein blaues Bild erzeugt? So sonderbar es klingt, es gibt hierfür sogar zwei Wege: das Interferenzverfahren und das Ausbleichverfahren. Das erste, von Zenker, Berlin, theoretisch begründet und von Lippmann, Paris, praktisch zu hoher Vollkommenheit ausgebildet, 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, reflexions-



M. Noell, München; Mooslandenschaft

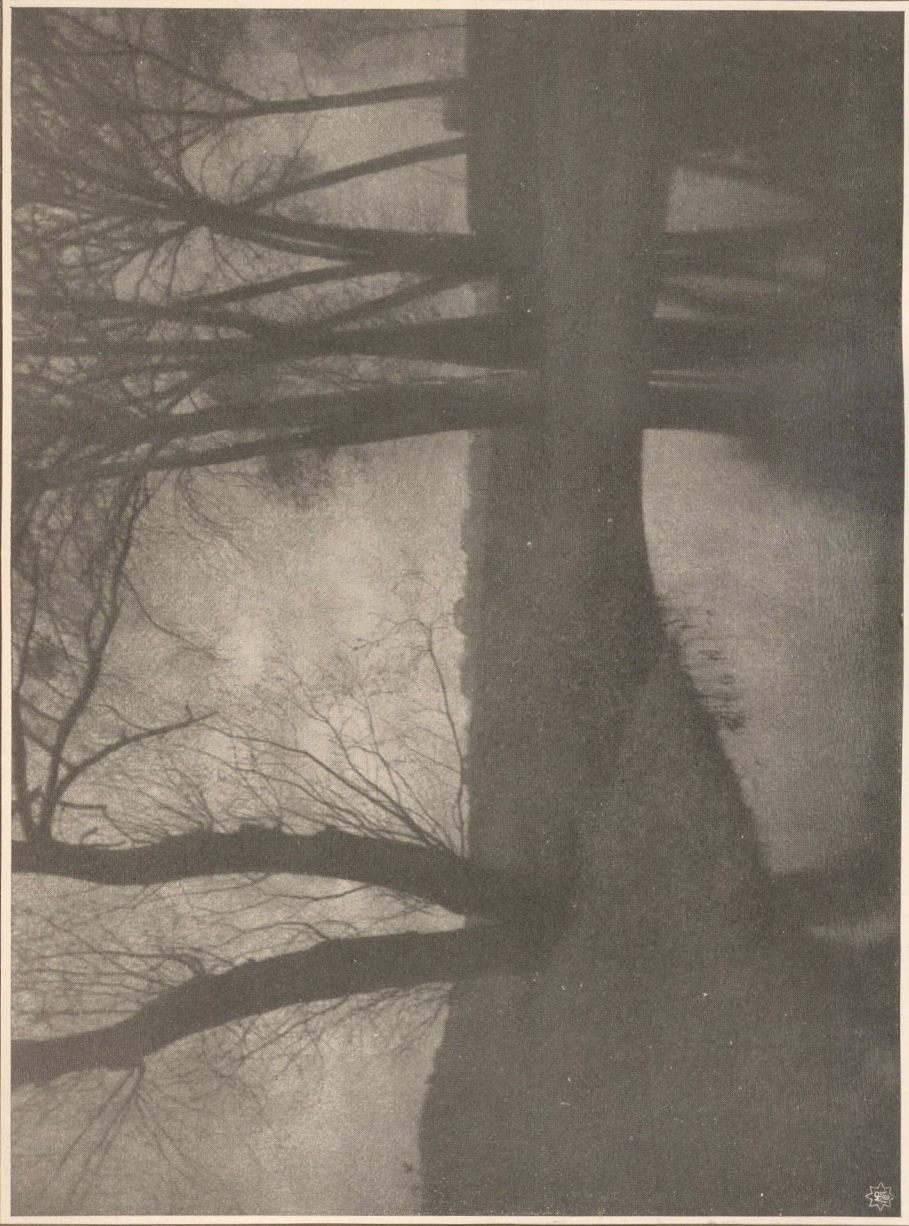
fähige Silberlamellen bilden, deren gegenseitiger Abstand der halben Wellenlänge der Lichtstrahlen entspricht. Fällt auf die so behandelte und dann entwickelte und fixierte Platte weißes Licht, so löschen sich die Lichtwellen zum Teil gegenseitig aus und das Endergebnis ist ein Bild in richtigen Farben. Das klingt recht verwickelt und ist in Wirk-

lichkeit noch viel verwickelter. Obgleich die Belichtungszeiten keineswegs ungewöhnlich lang sind — man kann bei gutem Sonnenlicht eine Aufnahme in 1 bis 2 Minuten fertigen —, so verhindern doch verschiedene Umstände die allgemeine Einführung des Verfahrens.

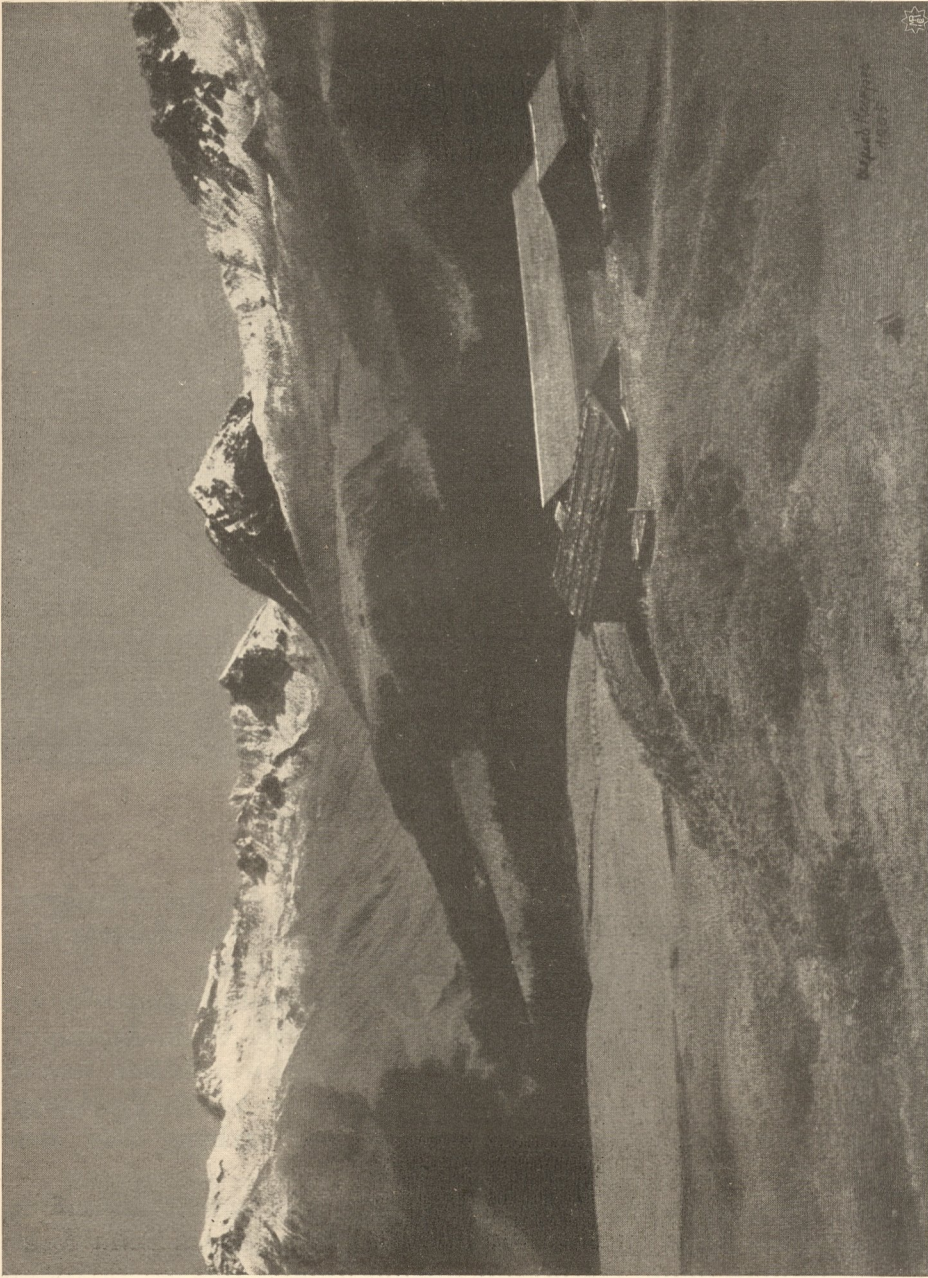
Die zweite Möglichkeit, durch farbiges Licht direkt ein entsprechend gefärbtes Bild zu erzeugen, bietet das Ausbleichverfahren. Während bei dem Interferenzverfahren eine körperliche Farbe überhaupt nicht zu stande kommt, das gefärbte Bild vielmehr durch gegenseitiges Ineinandergreifen der Lichtwellen entsteht, bilden sich bei dem Ausbleichverfahren wirkliche Körperfarben, wie sie uns z. B. der Tuschkasten liefert. Aber wunderbar genug: die richtige Farbe entsteht nicht unter der Einwirkung des Lichtes; 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 Kopierrahmen, auszusetzen. Fällt nun z. B. das von einem roten Ziegeldache ausgehende rote Licht auf einen bestimmten Abschnitt der Platte, so werden die daselbst befindlichen gelben, grünen und blauen Farbstoffe ausgebleicht; nur der rote Farbstoff bleibt übrig. Entsprechendes geschieht mit den anderen Farben an allen übrigen Abschnitten der Platte. Die Verbesserungen, welche die Neuzeit an dem in der Theorie seit Jahrzehnten bekannten Verfahren brachte, bestehen darin, daß man aus der Anzahl der zur Verfügung stehenden Farben diejenigen herausuchte, welche den Einwirkungen des Lichtes am zugänglichsten sind, und daß man ferner Stoffe ermittelte, welche das Ausbleichen beschleunigen.

Der schwerste, dem Verfahren anhaftende Fehler ist die Unempfindlichkeit der Präparate. Eine Kamera-Aufnahme läßt sich selbst bei bestem Lichte und lichtstärkstem Objektiv kaum unter drei Stunden Belichtungszeit herstellen. Für Kopierzwecke reicht die Empfindlichkeit dagegen vollständig aus, und das nach dieser Methode hergestellte Utopapier von Smith & Co. in Zürich liefert recht zufriedenstellende Ergebnisse.

Es gibt noch eine dritte Möglichkeit der direkten Farbwiedergabe, diejenige, wo der farbige Lichtstrahl unmittelbar Farbe derselben Art bildet. Dies geschieht beispielsweise, wenn die Bildschicht aus den weißen Basen gewisser Farbstoffe besteht. Doch sind diese Dinge noch wenig erforscht, so daß von einem halbwegs brauchbaren, auf dieser Methode beruhenden Verfahren noch keine Rede ist. Gleichwohl liegt unseres Erachtens hier die Zukunft der Farbenphotographie



Ernst Müller, Dresden. Landschaft.



Alfred Kappes, Ludwigshafen; Hochgebirge

und die Aufmerksamkeit der Forscher sollte sich in erster Linie auf diese so wunderbaren Erscheinungen richten.

Die direkte Farbenphotographie ist kein dankbares Arbeitsfeld. Mit Geduld und Mühen, von denen der außerhalb Stehende nicht die leiseste Ahnung hat, gelang es, immer nur ganz kleine Schritte



H. Abel, Altona; Schiffsjunge

vorwärts zu tun. Es wird noch viele Jahre dauern, bis die Wenigen, welche nicht davor zurückschrecken, tiefer in die spröde Materie einzudringen, sich zu voller Klarheit durchgerungen haben.

Ganz anders steht es mit der indirekten Farbenphotographie, wo das farbige Licht nur die gewöhnlichen Schwarz-Weiß-Veränderungen auf der Trockenplatte vornimmt und der Photograph nachher, durch Ausnutzung der verschiedenen Kraft der Schwarz-Weiß-Wirkung, unter willkürlichem Hinzufügen von Farbe das farbige Bild entstehen läßt.

Schon die ersten Versuche ergaben, daß hier verhältnismäßig leicht blendende Resultate zu erreichen sind. Mit großem Scharfsinn wurden daher immer neue Methoden ausgeklügelt, um zu farbigen Endresultaten zu gelangen. Alle diese Methoden beruhen auf der Young-Helmholtschen Theorie, nach welcher im Auge drei Faser-gattungen vorhanden sein sollen, von denen die eine rotes, die andere grünes, die dritte blaues Licht empfindet. Die Wahrnehmung der übrigen Farben beruht darauf, daß zwei oder drei dieser Faser-gattungen gleichzeitig in Wirksamkeit treten.



H. Abel, Altona; Sommertag

Man wird sagen: „Wenn uns der Schöpfer dies Mittel gab, um die feinsten Abstufungen der in der Natur vorhandenen Farben wahrzunehmen, so bleibt es am aussichtsreichsten, bei der photographischen Farbwiedergabe denselben Weg einzuschlagen.“ Genannte Theorie bleibt aber Theorie und ist nicht erwiesene Wahrheit. Eine Theorie kann alle Erscheinungen vortrefflich erklären und doch grundfalsch sein. Zweifellos verfuhr der Schöpfer bei Erschaffung des Auges nicht in so armselig schematischer Weise.

Bei dem indirekten Verfahren fertigt also der Photograph drei Aufnahmen auf Bromsilberplatte: die eine mit rotem, die zweite mit



Carl Winkel, Göttingen; Kathen in Basbeck

grünem, die dritte mit blauem Lichtfilter. Selbstverständlich müssen die Platten Empfindlichkeit für diese Strahlen haben, also für Rot und Grün sensibilisiert sein. Die drei Teilaufnahmen werden in entsprechenden Farben übereinander gedruckt und das farbige Bild ist fertig.

Das Uebereinanderdrucken kann in recht verschiedener Weise geschehen: Man kann nach den drei Negativen drei Diapositive herstellen und dieselben durch farbige Gläser auf dieselbe Stelle des weißen Schirmes projizieren; oder man fertigt nach den drei Negativen dünne Häutchen aus Chromgelatine, badet dieselben in Farbstofflösungen und schichtet sie übereinander, oder man überträgt die Negative auf Druckplatten, welche mit Farben eingewalzt und übereinander gedruckt werden. Der Erfindungsgabe sind keine Schranken gesetzt. Alles läuft aber auf dasselbe hinaus: Das fertige Bild ist das Produkt mehr oder minder großer Handfertigkeit und mehr oder minder richtiger, willkürlicher Farbauswahl. Der eine glaubt am besten auszukommen, wenn er Hellrot, Grün und Violett als Druckfarben wählt, der andere bildet sich besonderes darauf ein, daß er mit Dunkelrot, Gelb und Blau arbeitet. Das ist keine Farbenphotographie, das ist Pinselei mit Hilfe der photographischen Platte.



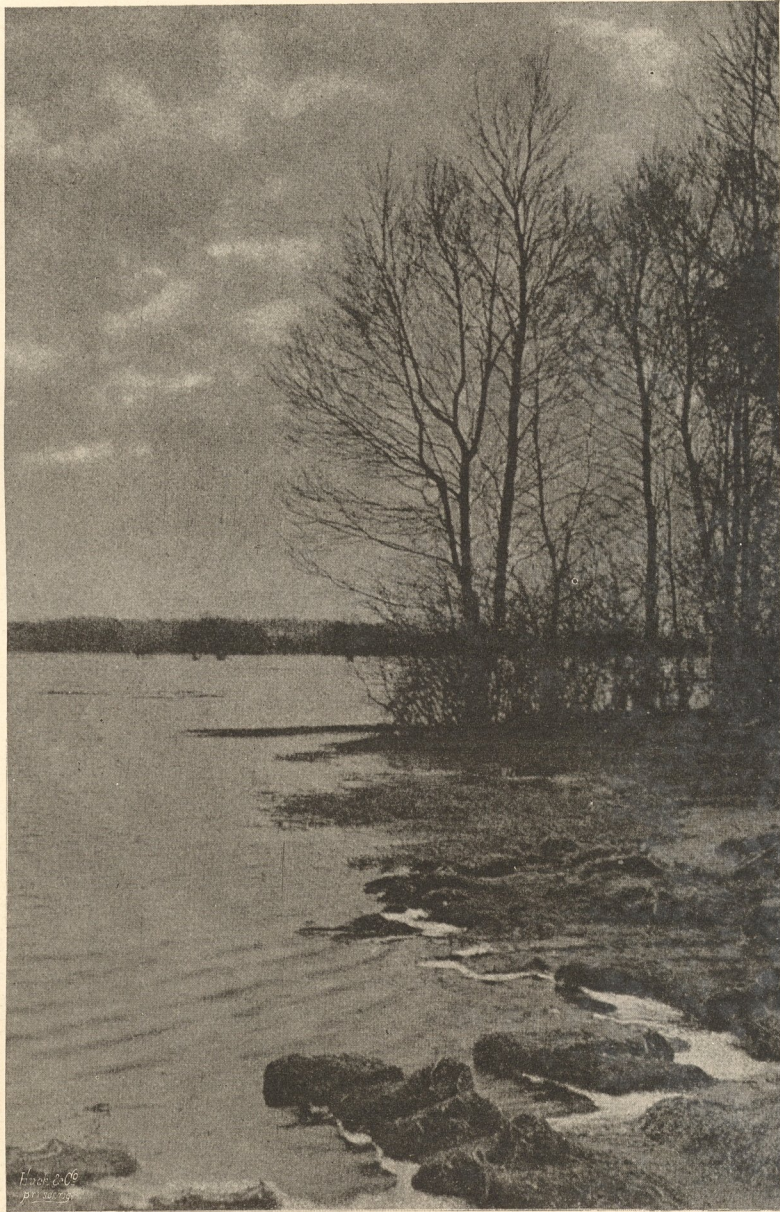
Carl Winkel, Göttingen; Kathe bei Otterndorf

Ebenso abwechslungsreich wie das Drucken der drei Negative gestaltet sich bei dem Dreifarbenverfahren die Aufnahme. Drei Aufnahmen desselben Gegenstandes hinter- oder nebeneinander zu machen, ist umständlich und bringt manche Uebelstände mit sich. Man ersann also Methoden, um die drei Aufnahmen in eine einzige zu



Dr. L. Kleintjes, München

vereinigen. Dies läßt sich z. B. ausführen, wenn 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. Auch dann erscheint das Bild in



Theodor Carstens, Altona; Seeufer

mehr oder minder richtigen Farben. In jüngster Zeit scheint ein entsprechendes, von Lumière ausgearbeitetes Verfahren die Führung auf dem Gebiete der Dreifarbenphotographie übernehmen zu wollen. Eine Glasplatte wird mit einer Schicht überaus feiner Stärkekörnchen überzogen, welche in den drei Grundfarben gefärbt sind. Ueber diese

Schicht, durch eine Firnislage getrennt, kommt die Emulsion. Die Belichtung geschieht von der Glasseite aus, also durch die Stärkekörnchen 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 läßt sich das Farbenbild beliebig vervielfältigen.

Nur wissenschaftliches Interesse hat die von Professor Wood in Amerika ersonnene Abänderung des Dreifarbenverfahrens, bei dem durch drei Beugungsgitter von verschiedenem Linienabstand die drei Grundfarben erzeugt werden. Zum Betrachten der nur ganz kleinen Bilder ist ein besonderer Apparat notwendig, weil sonst die Bilder dem Auge völlig farblos erscheinen.

Nehmen wir die eingangs begonnene Wanderung durch eine moderne, photographische Kunstausstellung wieder auf: Allerwärts Farbe, richtige und falsche, grelle und gedämpfte, echte und unechte. Zumeist handelt es sich um Gummidrucke im Möbelwagen-Format. Jeder Dreifarbenkundige wähnt, daß die Bilder nach denselben Grundsätzen hergestellt sind, welche wir oben beschrieben. Da irrt man aber gewaltig. Die meisten Kunstjünger und Jugendkünstler besitzen nicht die notwendigen technischen Vorkenntnisse und Fertigkeiten, um eine wirkliche Dreifarbenaufnahme herzustellen. Fernerhin wäre die Sache recht umständlich, da man nach den drei kleinen Originalaufnahmen drei mammutgroße Vergrößerungen herstellen und dieselben so und so oft übereinander drucken müßte. Schließlich liefe man bei diesem Verfahren, wenn es richtig ausgeführt wird, Gefahr, den natürlichen Farben zu nahe zu kommen. Damit schwände aber die Möglichkeit, daß die Bilder als wunderbare Offenbarungen der nur dem gottbegnadeten Künstlerauge sichtbaren — dem Laien ewig verschlossenen — Uebernatur-Farbenpracht gepriesen werden. Man macht sich, von vereinzelt Ausnahmen abgesehen, die Sache einfacher und billiger: Alles wird nach einem einzigen Negativ gepinselt. Da ist dem freien Künstlerschaffen keine Schranke auferlegt. Das Endergebnis staunt der naive Nichtphotograph als „Farbenphotographie“ an, denn er befindet sich ja in einer photographischen Kunstausstellung.

Dr. R. Neuhauf.