

Die Farbe im Dienste von Raum und Licht.



Im letzten Bande dieses Jahrbuches wurde mit Recht darauf hingewiesen, daß der Kunstphotograph die Farben nicht verwenden könne, wenn er nicht von Hause aus dafür veranlagt sei. Alle polychromen Bilder der letzten Jahre hätten vor dem Urteil des Künstlers versagt; nicht einer der angestellten Versuche sei über die Wirkung hinausgekommen, die wir mit „koloriert“ bezeichnen.

Das gilt natürlich nur von Filter-Aufnahmen nach der Natur. Die Kunsthistoriker wissen allmählich die Farbenphotographie als rein reproduzierende Technik zu schätzen. Ist auch noch in keiner Richtung ein durchaus verlässliches Ergebnis erzielt, so läßt sich doch, wenn der künstlerische Fachmann mit dem Techniker unverdrossen dem Ziele äußerst erreichbarer Vollkommenheit zustrebt, für diejenigen, die aus Unkenntnis nicht das vorläufig Unmögliche verlangen, Befriedigendes darbieten. Aber wie ist denn das: Wenn die Photographie im stande ist, die farbigen Werte von Gemälden wiederzugeben, warum sollte sie dann nicht auch selbst Aufnahmen herstellen können, die in der Farbe künstlerisch wirken? Mit dieser Frage stoße ich hart auf die Klippe, an der die Photographie vorbeikommen muß, wenn sie auf den Weg zur Kunst kommen will; sie darf nicht an der Naturnachahmung kleben bleiben. Träte aber ein Wandel in diesem Sinne ein, dann würde sich die Grundlage der gesamten modernen Kunstphotographie verschieben, und sie geriete unmitttelbar an den Rand eines Abgrundes. Nehmt der breiten Masse der „Kunstphotographen“ die strenge Vorschrift: „Du darfst mit der Natur nicht willkürlich umspringen“, und die Ausstellungen werden bald an Geschmacklosigkeit kaum zu überbieten sein. Meines Erachtens tritt die Kunstphotographie in unseren Tagen in eine schwere Krisis. Bleibt sie bei der Naturnachahmung als Voraussetzung ihres „künstlerischen“ Schaffens, dann kommt sie um keinen Schritt der eigentlichen Kunst näher. Entschließt sie sich aber, die bisherigen Grenzpfähle kühn zu überspringen, dann müssen in demselben Augenblick die meisten „Kunstphotographen“ bescheiden zurücktreten, denn das Feld würde von da ab ausschließlich dem Künstler gehören. Mir schwebt das Bild des Bienenstaates vor, wie es uns Laien Maeterlinck kürzlich entwickelt hat: Ihr Arbeiter braucht eine Königin und müßt die Drohnen erbarmungslos morden. Ihr braucht einen Großen, der wie Dürer aus dem Holzschnitt und Kupferstich, Rembrandt aus der Radierung, so jetzt aus der Photographie ein künstlerisches Ausdrucksmittel ersten Ranges macht. Der „Kunstphotograph“ wird das nie erreichen, das kann nur ein „Künstler“,

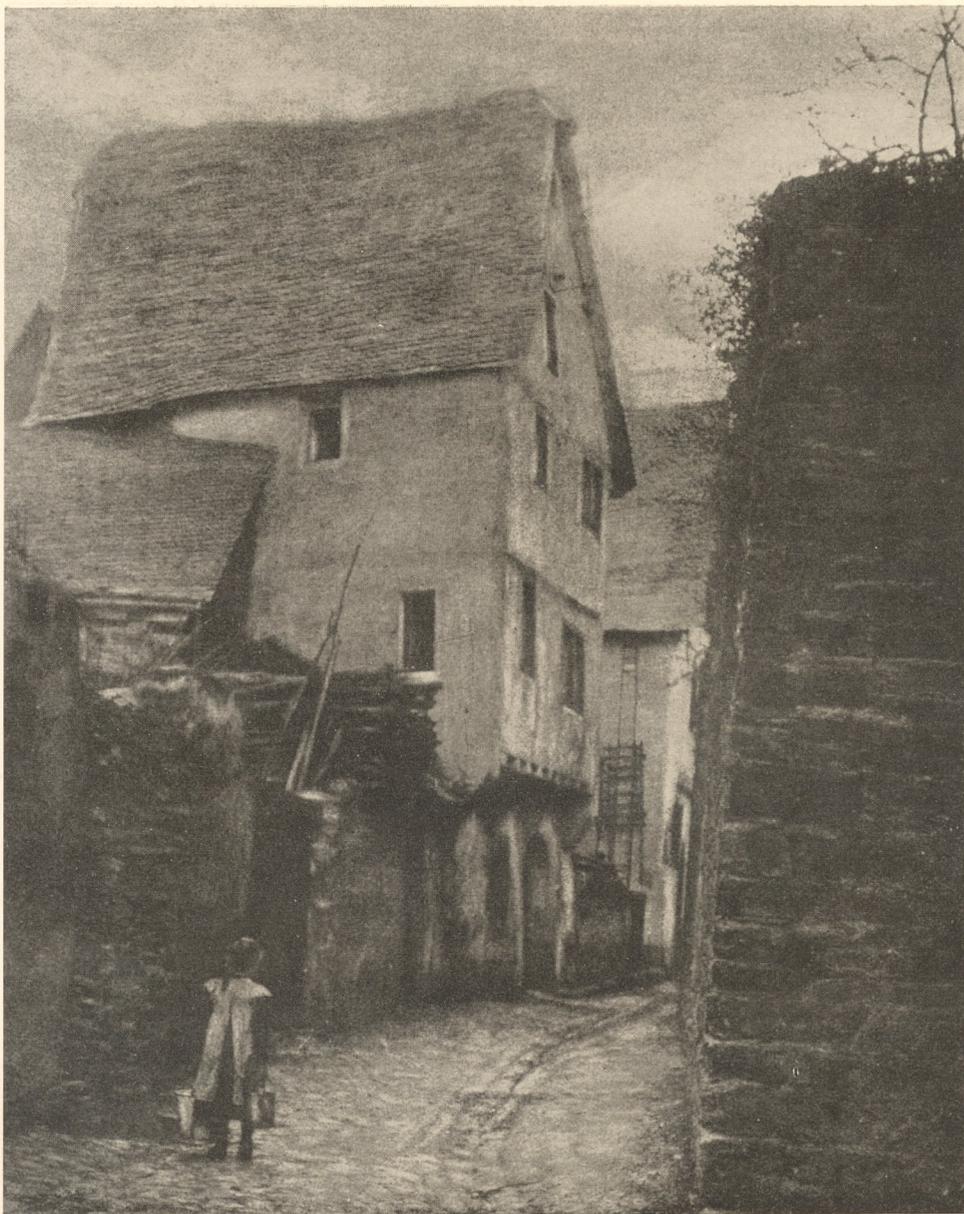


H. Kühn, Innsbruck. Unterwegs.



L. O. Grienwaldt, Bremen

der viel zu sagen hat und sich gedrängt fühlt, es mit den Mitteln der Photographie zu sagen. Die Kunstphotographen mögen selbst beurteilen, ob sie einen solchen Bahnbrecher bereits unter sich haben;



Dr. Erwin Quedenfeldt, Düsseldorf; Aus Ediger a. d. Mosel

sie dürfen dabei freilich nicht den modernen Durchschnittsmaler zum Maßstabe nehmen.

Die Hauptfrage, ob die Photographie als Technik für künstlerischen Ausdruck brauchbar ist oder nicht, möchte ich — allerdings mehr nach dem Gefühl — im bejahenden Sinne beantworten. Ich



Rud. Köhnen, Hamburg; Waldweg im Winter

glaube, daß man mit ihr, d. h. mit mechanisch der Natur entnommenen Gestalten, Form und Inhalt, anders gesagt, Wirkungen durchsetzen kann, die ihrer Erscheinung und Bedeutung nach durchaus als Ausdruck persönlicher Auffassung wirken. Diese für die Bewegung auf dem Gebiete der Kunstphotographie ermunternde Empfindung hat in mir, einem stillen Beobachter, nicht zuletzt die diesjährige Grazer Ausstellung hervorgerufen. Der erste Eindruck war freudige Ueerraschung; sie hat sich bei genauerem Studium in aufrichtige Hochachtung der wohlbedacht und schrittweise gemachten Vorstöße auf dem Wege zur Kunst umgesetzt. Ich sehe ab von den technisch wahrscheinlich wertvollen Arbeiten Pichiers, die übrigens im letzten Bande veröffentlicht waren. Sie fielen ganz aus dem Rahmen dieser Ausstellung, standen glücklicherweise so vereinzelt in dem Gebiete der Nachäffung von Gegenständen höherer Ordnung, daß man deut-



C. J. von Dühren, Berlin; Doppelbildnis

lich den Irrweg erkannte und damit nur noch genußfähiger für das Gesunde ringsum wurde. Dazu muß ich auch einige „Madonnen“ und sonstige symbolistische Aufnahmen von Mrs. Barton rechnen, weil der Gegenstand dabei Nebensache war, im Vordergrund vielmehr eine glückliche Begabung für die Erzielung von Stimmungsausdruck im Verein mit hervorragenden Tonqualitäten steht. Im allgemeinen freilich wäre zu raten, daß sich die Kunstphotographen von der Komposition sogen. Gegenstände höherer Ordnung — vorläufig wenigstens — fern halten.

Sache der Photographie ist in erster Linie das Wiedergeben der Gestalt. Wenn es in der Kunst nur darauf oder überhaupt darauf ankäme, dann wäre das mechanische Lichtbild eine unüberbietbare Kunstleistung. Es ist ja gut, wenn jemand treffen kann; gerade die Photographie aber hat uns gelehrt, daß damit noch lange keine Kunstleistung erzielt ist. Man erkennt, wie wenig das Porträt als rein objektive Wiedergabe der Erscheinung künstlerischen Wert hat; es



E. Weingartner, Leipzig-Plagwitz Landschaft

bleibt im Rahmen der Fertigkeit stecken. Die modernen Kunstphotographen bemühen sich durch Einführung von allerhand Formenwerten dem Kopf künstlerische Wirkung zu geben. Die Einordnung in die Bildfläche, der Zuschnitt derselben, die Staffelung des Raumes nach der Tiefe zu, das Wirtschaften mit Ueberschneidung, Verkürzung, Raumschiebern und was es dergleichen mehr gibt, dann die eigentlichen Schönheiten des Lichtbildes, die Modellierung im Ton samt



Wilhelm Weimer, Niederhausen

allen Möglichkeiten der Beleuchtung und Verdunkelung, auch die Zusammenziehung der Figuren an sich oder von Licht und Schatten zu kontrastreichen Massen, die zahllosen Möglichkeiten, das Auge durch Auffälligkeiten aller Art zu fesseln — kurz, was immer ich aus langjähriger Beschäftigung mit der bildenden Kunst zu sehen gewohnt bin, das alles haben die Kunstphotographen heraus, wenn sie diese Dinge auch mehr tastend als belehrt durch ein geordnetes Studium großer Kunstwerke betreiben.



Wilhelm Weimer, Niederhausen

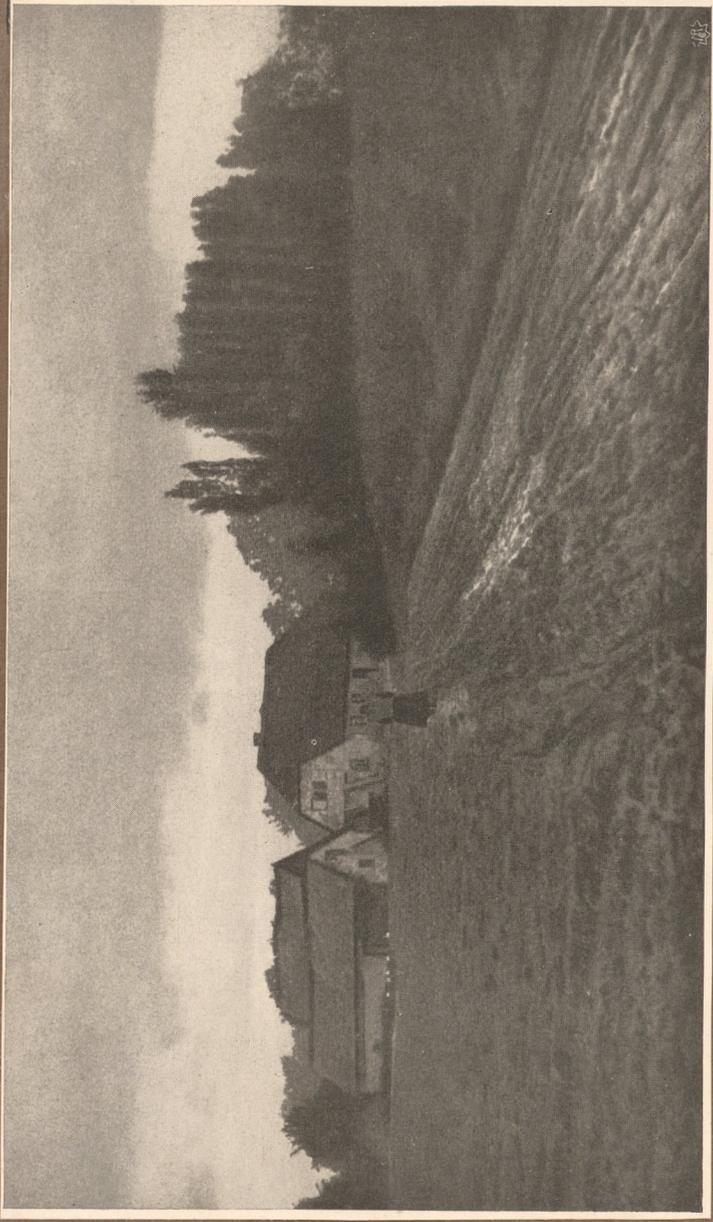
Die gleichen Erfahrungen kann man auf dem Hauptgebiete aller modernen Kunstbetätigung der Landschaft machen. Die Photographen sind den Malern als gelehrige Schüler gefolgt, sie sind von der „Vedute“, dem gegenständlich Reizvollen, übergegangen zur „Formkunst“, der Liebe zum einfachsten Motiv aus der allernächsten Umgebung. Ob sie nun Fremdes oder Bekanntes vorführen, immer treten die angeführten Formprobleme, d. h. Aufbau der Masse, Tiefen-

bewegung des Raumes, Abtönung in Licht und Schatten in den Vordergrund. Die Proben, die ich auf der Grazer Ausstellung sah, haben mich veranlaßt, bei den Uebungen in der Methodik der Kunstbetrachtung auf der Universität einmal ein Semester lang von der Kunstphotographie statt von Gemälden auszugehen. Es lagen da so drastische Proben des Strebens nach Lösung bestimmter Formprobleme vor, daß ich glaube, damit manchem Laien die Augen für diese Seite der bildenden Kunst öffnen zu können. Wie ich mir selbst in diesen Dingen eine geordnete Vorführung denke, mag man in meinem soeben erschienenen Büchlein: „Die bildende Kunst der Gegenwart“, nachlesen.

In den Kreis dieser Formqualitäten gehört nun auch die Farbe. Die Grazer Ausstellung scheint mir einen sehr beachtenswerten, über die bisherigen, künstlerisch zumeist mißglückten Versuche hinausgehenden Fortschritt gebracht zu haben. Ich folge gern einer Einladung des Herrn Herausgebers, den Lesern des Jahrbuches darüber Bericht zu geben.

Die Farbe wird in der bildenden Kunst in rein formaler Ansicht in einem doppelten Sinne gebraucht: entweder sie wirkt als Eigenwert rein dekorativ in der Fläche (Hauptbeispiel: der orientalische Teppich), oder sie ist als farbiges Licht von bestimmter Einfallsrichtung gebraucht und wirkt dann räumlich (Hauptbeispiel: die Bilder von Rembrandt oder Velasquez). Die Photographie in natürlichen Farben wird immer ein Extrem letzterer Art darstellen; über der nackten Wahrheit, der überdies alle, sei es durch die Situation des Beschauers, sei es im atmosphärischen Wechsel gelegene Poesie der Wirklichkeit entzogen ist, endlich und vor allem durch den Wegfall der farbigen Mitteltöne bleibt schließlich nicht viel mehr als ein roh kolorierter Druck übrig. Da gibt es nun zwei Möglichkeiten, vorwärts zu kommen. Die eine ist von Dr. Bachmann in Graz betreten worden; auf sie will ich hier näher eingehen. Der anderen wird am Schlusse zu gedenken sein.

Dr. B. verzichtet ganz darauf, die Farbe als solche irgendwie zur Geltung zu bringen. Es heißt seine photographischen Bilder mißverstehen, wenn man sie kurzweg als farbig bezeichnet und sie nur auf die Farbe hin anschaut. Dann wird sich freilich mancher wundern, daß sie weder die Natur erreichen, noch an sich immer dem Auge wohlthun. Dr. B. tut als geübter Fachmann einen äußerst vorsichtigen Schritt in der Richtung, der Farbe indirekt in der Photographie Geltung zu verschaffen; er stellt sie ganz in den Dienst von Raum und Licht und erzielt damit etwas, was umstürzlerisch genug ist, er bricht den auch heute noch auf der Kunstphotographie lastenden Bann von Ton und Silhouette.



E. Weingartner, Leipzig-Plagwitz. Abendlandschaft.



R. Dührkoop, Hamburg - Berlin

Die Silhouette war im einfarbigen Bilde notwendig, um positive und negative Auffälligkeiten zu schaffen, durch deren Wirkung der Blick unzweideutige Anregungen zur Bewegung nach der Tiefe, d. h. in das Bild hinein erhalten sollte. Beim zweiäugigen Sehen und der Helligkeit in der Natur erfaßt man den Raum auch ohne solche Hilfen. Im Bilde aber muß auf ihr Vorhandensein unbedingt Bedacht genommen werden, sonst wirkt die Aufnahme flach und kraftlos. Die Folge davon sind jene Baumstämme im Vordergrund, die durch ihre Dunkelheit alle Modellierung und alle Details verlieren. Hier setzt nun Dr. B. ein. Er läßt die Silhouette etwas zurücktreten, hellt alle tiefe Dunkelheit auf und zerstört trotzdem nicht die Auffälligkeit der Gestalten und die Raumwirkung, weil er — mit der Farbe nachhilft. Das geschieht dadurch, daß mit der Gewohnheit gerechnet wird, das Blau im Hintergrunde räumlich als Ferne zu empfinden. Ich hebe diese Wirkung, wenn ich in den Vordergrund warmtönige Farben



Wilhelm Kübeler, Darmstadt

bringe. Das wirksamste Bild dieser Art auf der Grazer Ausstellung war Nr. 277: „Birken im Schnee“¹⁾). Im Vordergrund sieht man drei Stämme, die schon durch ihre Zwischenräume auffällig wirken. Sie dienen zugleich als Maßstab für das Zurückgehen eines hügeligen,

1) Vorzügliche Reproduktionen im „Studio“ 1906 und „Phot. Korresp.“ 1905, Oktober.



R. Dührkoop, Hamburg-Berlin

von Schnee bedeckten Mittelgrundes und eines waldigen Berges im Hintergrunde. Nach der herkömmlichen Art würden die Birken, da sie nicht in der Sonne stehen, dunkler wirken als die Berge in der Ferne. Dadurch nun, daß in den Hintergrund Blau gebracht ist, in den Vordergrund Rot und Gelb, wenn auch nur in kaum sichtbaren Spuren, trennt sich Ferne und Nähe, was im einfarbigen Bilde nur dadurch zu erzielen wäre, daß ich die Birken im Vordergrunde dunkel



H. Cranel, Berlin; Kathe in Beverstedt

halte oder sie hell sich von einem dunklen Grunde abheben lasse, d. h. in jedem Falle mit der Silhouette arbeite. In dem Bachmannschen Bilde wirken die Stämme, trotzdem sie auf hellem Grunde stehen, durchaus hell und treiben doch auch den Raum zurück. Dabei sprechen nicht nur die Farben an sich, sondern auch die rein optische Täuschung mit, daß neutrale Farben neben Blau rot, neben warm kalt wirken.

Und in ähnlicher Weise wie Dr. B. die Farbe in den Dienst der Raumwirkung stellt, weiß er sie auch für die Wiedergabe des Lichtes auszunutzen. Dieses Vorgehen konnte man am besten gleich beim Betreten der Grazer Ausstellung an Nr. 493: „Winter in Steiermark“, studieren. Dargestellt ist ein Haus im Mittelgrunde, auf der Höhe eines Abhanges stehend; nach dem Vordergrund links führt an einem Baum vorüber ein ausgeschauelter Weg. Das Auge wird zunächst gefesselt durch den Kontrast des grellen Lichtes auf dem Schneedach gegenüber dem bläulich grünen Himmel und dem tiefwarmbraunen Schatten des Dachgiebels. Der eigentliche Stimmungswert des Bildes aber liegt in der Art, wie die Sonne auf der Schmalwand des über



H. Cranel, Berlin; Haus in der Heide

Eck gestellten Hauses ruht. Im einfarbigen Bilde würde die gelbliche Wand dunkler wirken als der Schnee. Dadurch, daß ihre Helligkeit durch Gelb verstärkt wird, wirkt das Licht intensiv und schlägt den Schnee, dessen blaues Licht dem gelben Licht der Wand auch noch komplementär hebend dienen muß. Auf diesem Wege ist es Dr. B. gelungen, eine wirklich sonnige Landschaft an Stelle der vielen Mondlandschaften zu setzen, die Tag bedeuten sollen. Freilich darf man seine Bilder nicht nach einfarbigen Reproduktionen beurteilen, weil der Hersteller der Nachbildung das Original immer wieder auf die Silhouettenwirkung hin umbilden muß. Ich habe indes von Dr. B. einfarbige Bilder gesehen, die eine durchaus sonnige Wirkung machten (Nr. 274 der Grazer Ausstellung: „Leichenzug in Kairo“). Das Geheimnis lag darin, daß auch da ein versteckter Dreifarben- druck vorlag, der jedoch auf Einfarbigkeit abzielte. Die größte Bedeutung wird die Farbe für jene Gruppe von Kunstphotographen gewinnen, die glaubt, ohne Zeichnung, nur durch den Ton, arbeiten zu müssen.

Dr. B.'s Farbauftrag knüpft an chemische Vorgänge an. Die Grundlage bildet die Tatsache, daß man im stande ist, eine bestimmte



G. Uhrig, Trier; Waldinneres

Farbe überall da mechanisch zu fixieren, wo im Negativ gleiche Helligkeitswerte herrschen. So lange der Kunstphotograph bei der Verpflichtung bleibt, nichts, was nicht aus der photographischen Technik selbst hervorgegangen ist, in das Bild zu bringen, ist er auf diesem Wege im stande, sich in der Farbe frei zu betätigen. Denn der Gummi-druck, mit dem Dr. B. arbeitet, gestattet eine zwar im Rahmen der Tonskala beschränkte, aber im übrigen völlig freie Anwendung der Farbe. Schon in diesem Rahmen also eröffnet sich eine Fülle neuer Aufgaben. Eine der wichtigsten wird die sein, daß man die Farbe über den Dienst für Raum und Licht hinaus zu selbständiger Wirkung bringt.

Das führt mich auf die zweite Möglichkeit, im Rahmen des Farbenproblems in der Photographie einen kühnen Schritt vorwärts zu kommen. Es handelt sich dabei um den entschiedenen Bruch mit der prinzipiellen und ängstlichen Naturnachahmung.

Zwischen den beiden Extremen, die Farben rein dekorativ im Sinne des orientalischen Teppichs oder rein als Raumlicht im Sinne Rembrandts etwa anzuwenden, gibt es unzählige Uebergangsstufen, die alle mehr oder weniger darauf hinauslaufen, daß zwar die Farbe



Ernst Müller, Dresden

völlig im Raume gesehen erscheint, trotzdem aber zugleich und vorwiegend dekorativ behandelt ist. Ich kann nicht vor Raphaels Grablegung im Casino Borghese stehen, ohne mich immer wieder aufs neue darüber zu verwundern, wie doch die schöne Buntheit der

Farben so gar nichts zu tun hat mit der akademisch überlegt zusammengesetzten Figurengruppe, den nach Art des Bildhauers durchmodellierten Gestalten und den reichen räumlichen Schiebungen in den Nebengestalten und der Landschaft. Noch stärker vielleicht macht sich das Dekorative der Farbenkomposition geltend in der Sixtinischen Madonna, wo in der Barbara der Akkord des Leonardo in Blau und Braun, in der Madonna der durch Sebastiano u. a. vermittelte Tizian anschlägt, dazu Gold, Rot und Weiß im Papst — kurz, wenn man will, der reinste Farbenkasten. Und doch, wer entzieht sich der sinnlichen Kraft dieser Farbenglut, die geheimnisvoll herüberwirkt auf die Gestalten, denen sie aufgelegt sind, und auf deren Ausdruck!

Ich meine, wenn die Kunstphotographen sich einmal in diese Buntheit der Renaissancemaler einlebten und dann anfangen, in ihre der Natur abgelauschten formkräftigen Aufnahmen dekorativ auf die Sinne wirkende Farben zu bringen, Farben, die sie der Natur oder der Kunst, dem Pfauengefieder oder den alten Mosaiken, der Blumenwelt oder dem orientalischen Teppich, bunten Steinen oder den Gemälden der alten Italiener selbst entnehmen könnten, dann müßten die Gestalten der Natur, in Raum und Licht künstlerisch aufgenommen, durch die Farben ganz von dem Urbilde abgerückt erscheinen, so daß jenes unsichere Mittelding zwischen Natur und Kunst, das die Photographie jetzt trotz all ihrer großen Fortschritte immer noch ist, verschwinden und das Lichtbild durch die kühn dekorativ gewählten Farben den Vergleich mit der Natur gar nicht aufkommen ließe, d. h. beim Beschauer vom ersten Augenblick an den Eindruck des Persönlichen hervorriefe.

Ich möchte zum Schluß aussprechen, wie ich mir die Grenzen zwischen Photograph, Kunstphotograph und Künstler denke. Der erste hat das Charakteristische des gegebenen Objekts, vor allem dessen Gestalt wiederzugeben. Der Kunstphotograph setzt mit seinen Mitteln nach dem Vorbilde der „Maler“ Naturerscheinungen in künstlerische Form um. Der Künstler aber geht nicht von der Gestalt aus und zur Form über, sondern macht den umgekehrten Weg: sein Ausdrucksbedürfnis zwingt ihm gewisse Formen und Farben auf. Ich halte es nicht für unmöglich, daß er die gesuchte Wirkung im Wege der Kunstphotographie aus der Natur herausholt, besonders wenn es sich nicht um mehr als die Ziele der modernen Maler von der Richtung Liebermanns handelt. Sieht man deren Art von Impressionismus für Kunst an, dann sind die Kunstphotographen meines Erachtens heute schon auf dem besten Wege zur Kunst.

Josef Strzygowski.