

Die Farbe und ihre Bedeutung für die Kunst- photographie.



ine Beobachtung wurde vielseitig gemacht, daß das Fehlen der sonnigen Wirkung im photographischen Bilde deutlich zu empfinden ist. Man kann viele Hefte durchblättern und bekommt nicht den Eindruck von Sonnenschein, trotzdem sicher die Mehrzahl der Bilder ihren Ursprung ihm verdanken. Vielfach ist nun die Meinung verbreitet, daß dies ein Fehler unserer mehr blau empfindlichen Platte sei. Man versucht es mit gelb- und rotempfindlichen und erhält ein lichter Grünes. Ist aber deshalb das Bild wirklich sonniger geworden? Nicht mehr oder nicht viel mehr wie das frühere Bild.

Die Frage ist nun: „Ist dies eine Eigentümlichkeit des photographischen Bildes allein?“ Vergleichen wir dies mit Erzeugnissen der anderen graphischen Künste, und wir beobachten ganz das gleiche, es fehlt auch hier die Sonne. Die einfarbige Reproduktion eines sonnigen Oelbildes oder Aquarells macht auch nicht mehr den Eindruck, den das Original uns machte. Wodurch entsteht dies aber? Es hat seine Ursache in der Farbe des Bildes, oder wir wollen vorerst richtiger sagen, im Ton des Bildes. Das kalte Schwarz, wir betrachten nur dieses als nicht farbig, läßt die Wirkung des Sonnenlichtes nicht aufkommen. Das Bild, welches wir vor uns haben, hat außer den verschiedenen Helligkeitswerten noch die Zeichnung, die Wirkung der Sonne ist aber weniger durch diese Momente, wie durch die Farbtöne geschaffen und wird auch im Bilde erst wieder erscheinen, sobald wir uns entschließen, wenigstens im Gesamtton des Bildes uns den Farben der Natur dort anzubequemen, wo wir die Sonne sehen. Vergleichen wir z. B. eine sonnige Landschaft, ausgeführt in schwarzem Ton und in braunem, das letzte Bild wird immer sonniger wirken müssen.

Ist deshalb in diesem Falle das schwarz-weiße Bild eigentlich richtig, wenn wir die Tonwerte vergleichen mit der Natur? Wir werden sagen müssen, es ist es nicht, obgleich die Helligkeitswerte der Natur entsprechen und obgleich der zeichnerische Teil richtig gelöst.

Wir gehen nun weiter in der Besprechung unseres Problems. Wir sehen im Vordergrund eine sonnenbeschienene Wiese, eine Reihe von Bergen vom gleichen Lichte getroffen, nur der Himmel ist schwer, es ist ein Gewitter im Anzug. Tatsächlich wird hier der Himmel weit dunkler sein wie die Wiese und die Berge in ihrem Grundton, aber im einfarbigen Bilde würden wir staunen vor solchen Phänomenen, denn der Himmel fällt in die Landschaft. Und nehmen wir hierbei auch



Forlag, Mikk, Koopp, Skalle 22

Adolf Frick, Wien-Waldparc



Alfred Kohner, Wien; Winterabend

die orthochromatische Platte, so erhöhen wir noch diese Wirkung. Stellen wir uns nunmehr eine noch schwerere Aufgabe. Wir sehen ein Theater von Bergen, welche sich vier- bis fünfmal hintereinander aufbauen; was haben wir hier zu tun, um einen solchen Aufbau richtig zu gestalten im einfarbigen Bilde? Wir geben der entferntesten Kette den schwächsten Farbton, wir werden dunkler, je weiter wir zum Ausgangspunkt schreiten, der Vordergrund aber wird am dunkelsten sein. Ist aber diese Abstufung der Helligkeitswerte in der Natur stets richtig? Gewiß nicht, die hinterste Kette kann z. B. von der alles überleuchtenden Sonne nicht getroffen werden, sie kann dann im einfarbigen Bilde dunkler sein wie die vorderste Kette und wird sie schlagen. Wir sind also auch im einfarbigen Bilde, nicht nur im farblosen, und das wollte ich Ihnen beweisen, auf Motive beschränkt, die die Darstellungsmöglichkeit in einer Farbe gestattet.

Ich frage nun anders. Ich frage, ist es dem Maler möglich, eine Landschaft richtig zu gestalten, wie wir sie früher beschrieben, d. h. also ein Theater von Bergen, nur teilweise beleuchtet von der Sonne? Wir sagen ja; er löst die Aufgabe, weil er sich verschiedener Farbensubstanzen bedient, er löst sie durch einen Wechsel der Töne, durch diesen Wechsel wird sich das Bild richtig für unser Auge aufbauen können. Damit sehen wir aber auch eine Beschränkung der Wiedergabe oder Gestaltung der Natur, die dem einfarbigen Bilde eigen.

* * *

Nun wird es notwendig werden, einige Begriffe zu trennen, doch vorher möchte ich eines Referates gedenken, welches mir Dr. Ledenig

Rud. Vorauer, Graz; Waldrand im Schnee



voriges Jahr gab. Ich fragte ihn damals, ob er das schwarz-weiße Bild für richtig halte, und seine Anschauungen decken sich mit den meinen. Damals wurde von einer Seite behauptet, im Negativ stecke doch keine Farbe. Allerdings geht Herr Dr. Ledenig von der Farbphotographie mit drei Filtern aus, doch auch dieser Weg führt uns zu wertvollen Folgerungen. Dr. Ledenig meint, für denjenigen, der die Funktionen des Negatives und dessen Entstehung im Auge hat, wird



Dr. A. Ledenig, Graz; Sommer

der Satz, im Negativ stecke doch keine Farbe, mehrere Fehler aufweisen. Wir können ihn von zwei Seiten angreifen.

1. Wenn man es genau nimmt, so stecken im Negativ doch Farben darin, und zwar dann, wenn man es als Teil einer Reihenaufnahme eines Mehrfarbenverfahrens betrachtet.

Dr. F. Bertolini, Dornbirn; Winterabend



Die nicht orthochromatische Platte bringt uns ein Bild, an dessen Zustandekommen nur die violetten und blauen Strahlen beteiligt waren und entspricht — im Positive — einem gelben Bilde.

Wenn wir die orthochromatische Platte hinter einem Grünfilter belichten, so wirken nur die grünen und gelben Strahlen, das Bild wäre



K. Kalliwoda, Graz; Pflügender Bauer

rot zu drucken, soll es der Gradation einer bestimmten Farbe in der Natur entsprechend erscheinen. Gleiches gilt von einer rotempfindlichen Platte mit Orangefilter, dessen Positiv blau herzustellen wäre.

Diese ja so bekannten Sätze müssen immer wieder herausgeholt werden, wenn man behauptet, im Negative stecke nichts von Farbe.



Dr. A. Ledenig, Graz; Nebeltag

Allerdings bringt es die Gewohnheit mit sich, daß man bei Herstellung des Positives in erster Linie an ein Bild in Schwarz-Weiß denkt, da die Ausführungsmöglichkeiten in Farben bis in die jüngste Zeit hinein



Ad. Fritz, Wien; Birken

sehr beschränkt waren. Man druckt eben ohne Rücksicht darauf, welche Strahlen an der Herstellung des Bildes beteiligt waren, z. B. Schwarz, Braun u. s. w., und da die Umrißzeichnung im wesentlichen

gleich blieb, kümmerte man sich wenig um die Gradation der einzelnen Töne im Bilde und glaubte ein absolut getreues Ebenbild der Natur zu haben.

Dies führt zu dem zweiten Satze der Frage:

2. Stecken im Negative tatsächlich die Schwarz-Weiß-Werte darin, die wir bei der Wahrnehmung durch das Auge haben, nämlich die Unterschiede in den Lichtintensitäten einerseits innerhalb einer Farbe und die Unterschiede in den Farben anderseits? Letzteres wird meist übersehen.

Wenn wir die Reihe der Farben gleichzeitig vor uns haben — sämtliche in ihrer kräftigsten Wirkung, bei vollkommen gleicher Beleuchtung —, so empfindet sie das Auge doch als verschiedene Helligkeitswerte. Gelb wird uns heller erscheinen als Orange, dieses heller als Blau, Blau heller als Violett.

Diese Unterschiede in gleicher Weise wiederzugeben, wie sie das Auge empfindet, ist keine Platte im stande, und sie wird auch vermutlich niemals so hergestellt werden können, daß sie es vermöchte. Auch die Anwendung von Filtern wird hieran nichts zu ändern im stande sein.

Wenn nun die Photographie zur absolut richtigen Wiedergabe in Schwarz-Weiß von vornherein nicht geeignet ist, anderseits in der Platte doch Farben stecken, so will mich dünken, daß die Beschränkung der Photographie auf einfarbige Darstellung einer gesunden Entwicklung in den Weg treten will.

Durch die Wiedergabe dieses mir persönlich übergebenen Referates von Dr. Ledenig fühlte ich mich auch verpflichtet, dies selbst sprechen zu lassen, weil es vielleicht auch früher meinen Gedankengang beeinflusste.

Es stecken also im Negativ nicht allein die Lichtintensitäten einerseits innerhalb einer Farbe, sondern auch die Unterschiede in den Farben anderseits. Wo diese deshalb nicht zu Tage treten, und dies geschieht im einfarbigen Bilde, vermag das Bild die Natur auch nicht wiederzugeben, wie unser Auge sie empfindet.

Die einfarbige Photographie bleibt deshalb dort beschränkt, wo die verschiedene Farbe den Aufbau stört, und diese Beschränkung ist größer, als man dies ahnt. Die Silhouette beherrscht noch heute das gute einfarbige Bild, durch ihre dekorative Wirkung kommt der Mangel der Farbenunterschiede weniger in Betracht.

Wir sprachen nun früher von Begriffen, die zu scheiden notwendig. Aus was besteht ein Bild? Es besteht aus der Zeichnung, der wertvollsten Gabe des einfarbigen Bildes, es hat zweitens verschiedene Helligkeitswerte und drittens verschiedene Tonwerte (d. h. Farben). Helligkeits- und Tonwerte stimmen nicht überein, sie werden gern verwechselt, erst durch die Tonwerte werden die Unterschiede in den



Dr. Friedr. W. Spitzer, Wien

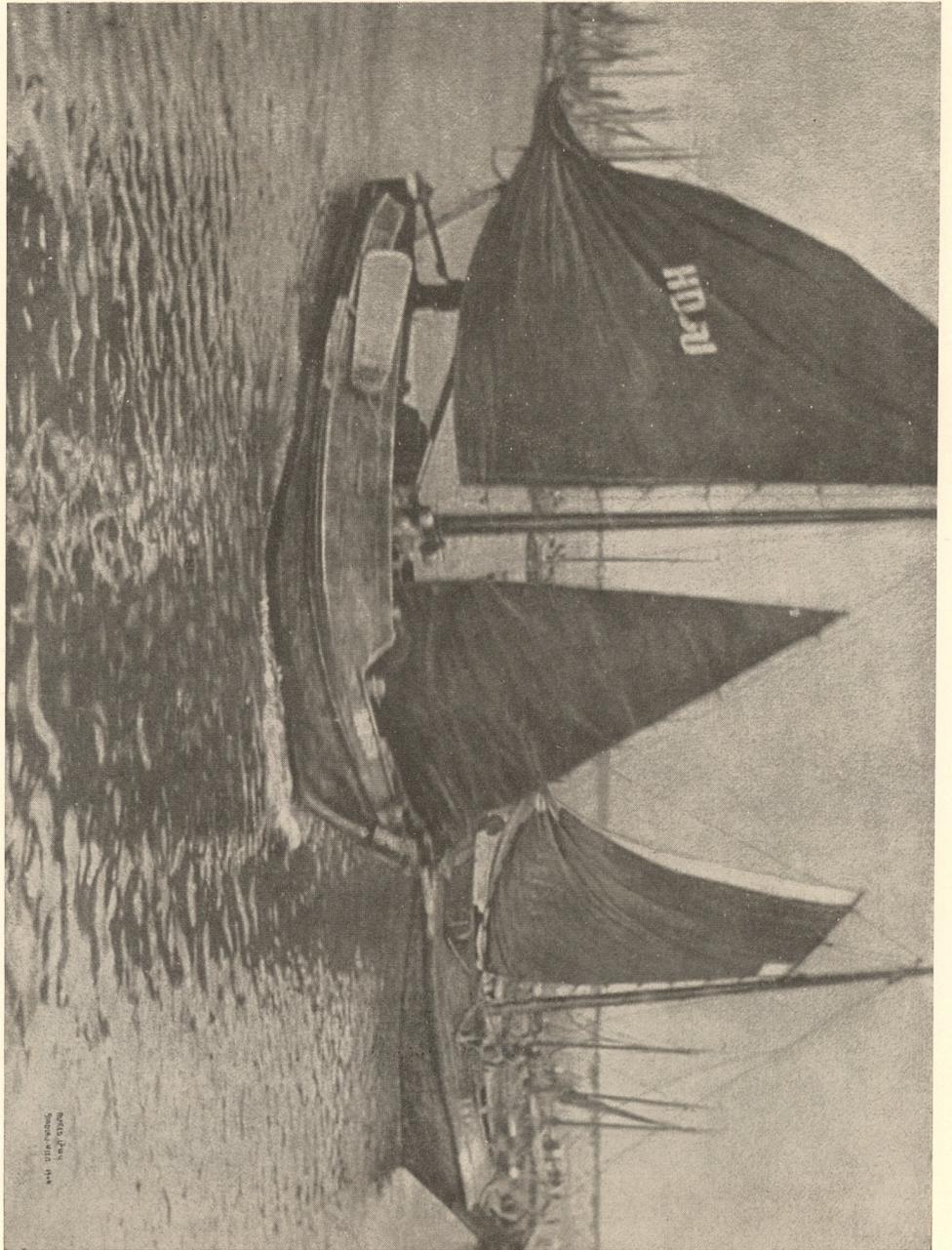
Verlag W. Knapp, Halle S.



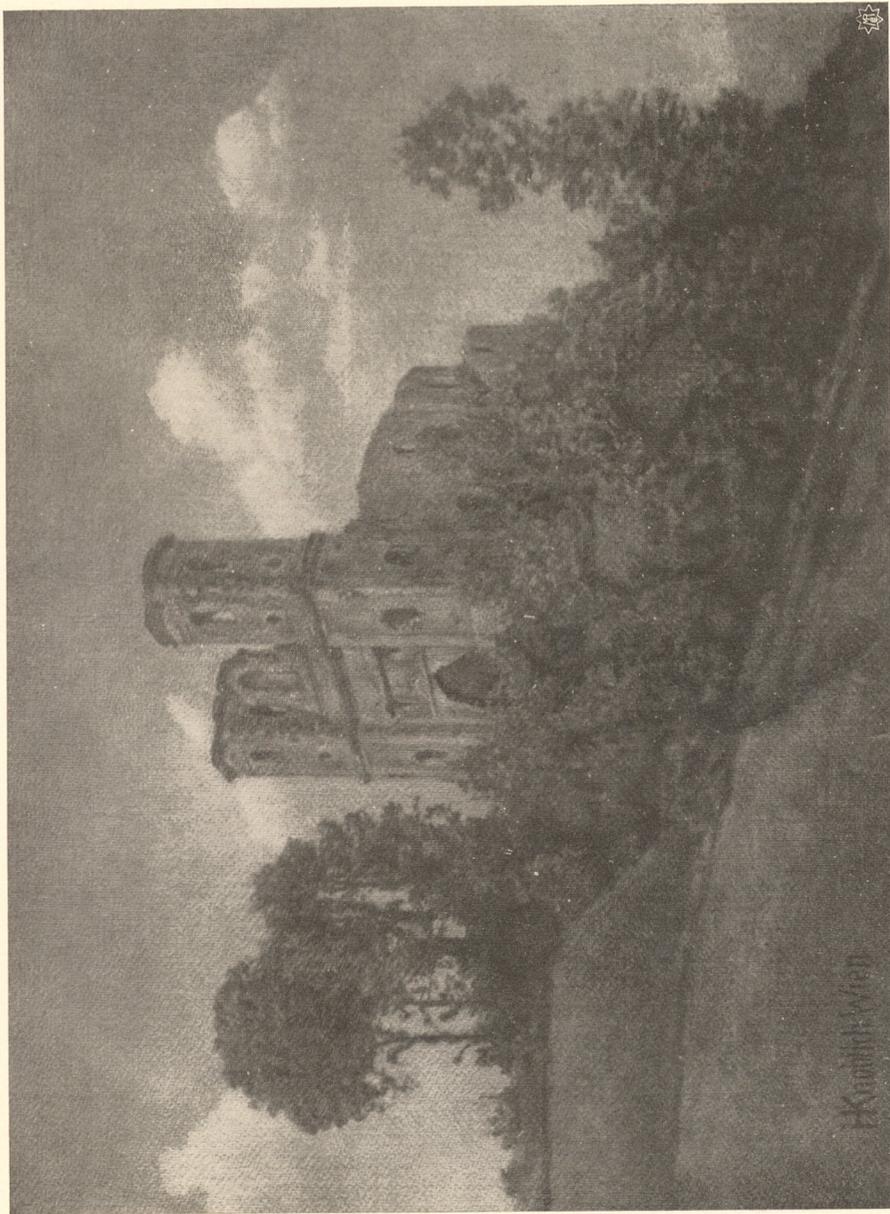
Th. Mayer, Wien; Dorfstraße

Farben gekennzeichnet. Ein einfarbiges Bild rechnet nur mit den ersten beiden Faktoren, es beschränkt sich notwendig damit im Motiv, das mehrfarbige Bild bleibt ohne Beschränkung, soweit nicht die Technik der Photographie hemmend wirkt. Man hat schon versucht, ein Bild durch Helligkeitswerte allein zu gestalten, das heißt aber nur, sich noch weiter beschränken, dagegen kann ein Bild, in Tonwert und Helligkeitswert aufgelöst, die Zeichnung leichter entbehren.

Alfred Löwy, Wien; Fischerboote in Scheveningen



Damit habe ich auch die beste Erklärung gegeben, weshalb ich zur Farbe im photographischen Bilde geschritten; nicht der Farbe selbst wegen, sie reizt mich wenig, nein, der Erweiterung wegen, die ich hierdurch der Kunstphotographie angedeihen lasse. Ich sagte mich los von der Silhouette, die lange genug unsere Tätigkeit beherrschte,

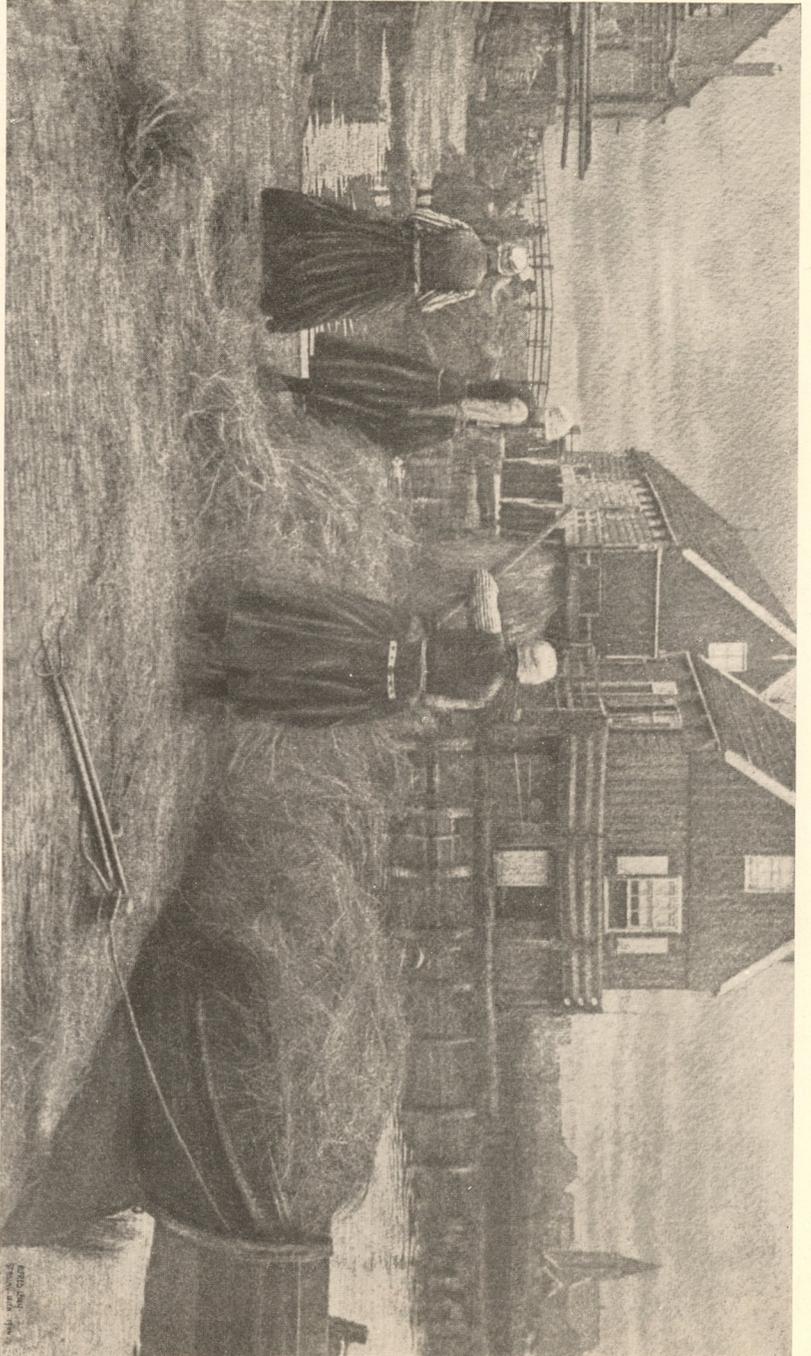


Heinr. Knoblich, Wien; Am Vlarapaß

und ich glaube, daß mit der Zeit auch das Verständnis meiner Intentionen in die grosse Masse eindringen wird.

* * *

Nunmehr will ich auf die künstlerische Verwertung der Farbe in der Photographie zu sprechen kommen. Die Auslassungen decken sich



Alfred Löwy, Wien; Motiv aus Marken



Ludwig David, Temesvar; Motiv aus Grado



Elsa Angerer, Wien; Mit der Nachbarin

vielfach mit meinem früheren Vortrag („Amateur“, Juni-Juli 1907). Hier werde ich mich deshalb mehr auf Stichworte beschränken.

Die Farbe kann auf vier Arten Verwendung finden.

Man vermag dem Bilde einen einheitlichen Ton zu geben, der geeignet ist, die gewollte Stimmung besser zum Ausdruck zu bringen. Wir werden den sonnigen Sommer, um die Farbe der sonnigen Landschaft anzupassen, in einem recht warmen Ton ausführen, wir werden eine schwere Cypressenlandschaft, ein Abendbild oder den Sturm auf dem Meere in kalten Tönen wiedergeben. Hier wird somit die Farbe ein Mittel, die Stimmung anzudeuten, die das Bild beherrschen soll.

Die Farbe kann zweitens eine schon wichtigere Aufgabe erfüllen, sie vermag sich nicht allein der vorher gedachten Stimmung anzupassen, sie vermag gleichzeitig durch einen Wechsel der Farbsubstanz dem Bilde einen volleren Charakter zu geben, ohne es farbenschwer zu machen. 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



Anonym, Wien; Bei der Toilette

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. Das Bild an sich macht dabei einen geschlossenen, einfarbigen Eindruck, denn der jetzt verhältnismäßig dünne Farb- anstrich läßt die darunter liegende Farbe mitwirken zu einem ein-

heitlichen Ganzen. Hierdurch nehmen wir zugleich dem Gummidruck die furchtbare Schwere, die ihm gern eigen, trotzdem wir Sorge tragen, daß das Weiß des Papiers fast vollkommen geschwunden.

Die Methode des Farbenwechsels im einfarbigen Bilde ist sehr bedeutsam, und es ist möglich, daß wir, natürlich richtig abgestimmt, Gelb, Rot und Blau in unserem Bilde verwendeten, um durch richtiges Uebereinanderlegen der Farben ein quasi einfarbiges Bild zu erreichen.

Eine dritte Methode zeigte Demachy, indem er auf farbigem Cansonpapier in Schwarz oder Braun druckte und damit seinen Bildern einen gewollten Doppelton gab. Dieser Doppelton kam auch in der Landschaft zur Geltung, ob mit dem gewünschten Erfolg, möchte ich hier nicht behaupten, im Porträt aber sollte er nicht immer unbenutzt bleiben.

Die letzte und vierte Frage, die ich hier besprechen muß, betrifft die Verwendung der Farbe im wirklich mehrfarbigen Bilde, wir kommen damit zum Bestreben, dem Bilde ganz oder teilweise den Charakter des farbigen Naturbildes zu geben. Die Hilfsmittel, welche wir hier verwenden, sollen über die Hilfsmittel der photographischen Technik nicht hinausgehen.

Ich spreche hier nicht von den Methoden der Dreifarbenphotographie, die unter allen Umständen uns Negative gewährt, die eine freie Arbeit ermöglicht, ich erwähne auch hier allein, daß diese drei Negative in ihrer Deckung häufig nur kleine Differenzen aufweisen (z. B. beim Winterbild), daß deshalb diese selten nur nötig sind. Hinweisen möchte ich nur, daß die sogen. echte Dreifarbenphotographie, die die Naturfarben in die drei Grundfarben des Spektrums Gelb, Rot und Blau zerlegt, um durch Verwendung der erhaltenen Negative zu einem roten, blauen und gelben Drucke auf Papier oder Glas, ein farbiges Bild zu erhalten, ein Mittel bietet, die freie Verwendung der Farbe zu erleichtern. Das Studium dort schafft uns den Erfolg hier.

Die vorerwähnte Methode nannte ich hier echte Farbenphotographie, sie will wenigstens mit bestimmten Mitteln die Naturfarben erzielen. Im Gegensatz zu dieser stelle ich meine Methode, die unter Umständen sich der Hilfsmittel bedient, die die Theorie uns gewährt, sich aber andererseits, insbesondere in Verwendung von Farbe, frei macht. Hier tritt deshalb auch eine Trennung ein in künstlerischer Hinsicht. Eine Methode, die, wenn auch noch so vollkommen, nur mit bestimmten Mitteln arbeitet, die alle darauf hinzielen, die Natur zu kopieren, kann nicht künstlerisch sein; sie muß doch auch hinnehmen, was Natur und Technik gewährte. Ein Künstler gestaltet die Natur, wie er sie sieht, wie er sie in sich aufnahm, nur dadurch sagt er uns in dem Bilde, was er uns sagen will. Hier scheidet ich also streng die echte Farbenphotographie von der Kunstphotographie in Farben.



Leon Misonne, Gilly. Landschaft.



Friedrich Vellusig, Wien; Bei Stillfried

Diese Trennung geschieht hiermit zum ersten Male, doch glaube ich, daß sie zum allgemeinen Verständnis notwendig ist.

Worauf ich hinzielte bisher, das habe ich früher angedeutet, ich will von der Photographie den Bann nehmen, der auf ihr lastet. Ich will die Sonne sehen im Bilde, die ich bisher entbehrte, ich will die Natur so wiedergeben, wie sie auf mich einwirkte, ich lasse die Beschränkungen nicht gelten, die die Silhouette uns bietet. Aber man erwarte nicht von mir gerade die Farben der Natur, sie sind nicht unbedingt nötig zum Erfolge, sie sind mir unter Umständen nützlicher zur Trennung der Flächen, zur Hebung des Lichtes, zur Hervorhebung des Wesentlichen, um das Unwesentliche zu unterdrücken. Die Photographie wandelt dadurch allerdings auf durchaus neuen Wegen, aber die Natur in ihrem weitesten Wortverstande ist ihr nicht mehr verschlossen, sobald wir kalte und warme Töne auf unserem Bilde vereinigen. Der Weg führt uns also nur aufwärts, auch wenn sehr viele Kunstphotographen hier nicht mitgehen, weil ihnen das Gefühl für die Farbe abgeht. Die einfarbige Kunst in der Photographie wird hierdurch nicht berührt, sie wird von mir nicht bestritten, weil ich auch Grenzen sehe in der Verwendung der Farbe. Hofrat Strzygowski sagte in einem Vortrag bei uns, daß er es für wünschenswert halte,



Leopold Ebert, Wien; Im Walde

auch die Farbe als Farbe zu sehen, daß die dekorative Wirkung der Farbe auch Bedeutung gewinnen müsse in der Kunstphotographie. Ein Hindernis sehe ich hier nicht, dies wichtige Gebiet ist heute der Zukunft überlassen.

Dr. H. Bachmann, Graz.