

Die Schönheit der großen Stadt als künstlerisches Problem für den Photographen.



Überschaut man die Gebiete, aus denen die photographische Kunst sich bisher in überwiegendem Maße ihre Stoffe geholt hat, so nimmt den weitesten Raum unstreitig Landschaft und Porträt ein. Es folgen dann Architektur und Genrekunst.

Es fällt dabei ohne weiteres auf, daß eine so eigenartige und gerade für unsere Zeit so charakteristische Erscheinung wie das moderne Großstadtleben bisher in der photographischen Kunst so gut wie gar keinen, jedenfalls aber bei weitem nicht den ihm gebührenden Ausdruck gefunden hat. Das nimmt um so mehr wunder, als dieses unruhige, aber doch kraftvoll lebendige Wesen, die moderne Großstadt mit ihrem Treiben, auf anderen Gebieten der Kunst schon längst ihre Propheten gefunden hat. Für das Gebiet der Malerei genügt es, einige Namen zu nennen, wie Manet, Liebermann, Baluscek, um anderer zu geschweigen. Und auf dem Gebiete der Lyrik kann man die Eroberung dieses ästhetischen Neulandes durch eine starke, gegenwartsbewußte Persönlichkeit sehr gut verfolgen in dem „Buch der Zeit“ des Arno Holz. Ferner scheint sich gerade im jetzigen Augenblick die Bedeutung der Großstadt für das moderne Leben einerseits und das Streben nach allseitiger ästhetisch künstlerischer Kultur in weiten Volkskreisen andererseits bis zu der Stufe entwickelt zu haben, daß eine allgemeine Entdeckung auch der ästhetischen Werte im modernen Großstadtleben als die natürliche Folge erscheint. Schon ist auch ein Buch erschienen, das sich mit ausgesprochen ästhetisch erzieherlicher Tendenz an breite Volksschichten wendet, um sie aus dem historisch romantischen Dämmerungsschleier hinauszuführen und sie mit heißer „Liebe zum Heute und Hier“ auf die kraftvolle und klare Schönheit des Jetzt hinzuweisen. Wir meinen das kleine Büchlein von A. Endell „Die Schönheit der großen Stadt“¹⁾.

An Anregungen zur Beschäftigung mit dem künstlerischen Problem, welches das Großstadtleben bietet, hat es der photographischen Kunst also durchaus nicht gefehlt, um so weniger gefehlt, als in der „Photographischen Rundschau“²⁾ verschiedentlich Musterbeispiele aus der künstlerischen Beschäftigung der Malerei mit diesem Probleme veröffentlicht worden sind.

Wenn trotz alledem dieses Problem in der photographischen Kunst bisher so gut wie gar keine künstlerische Behandlung gefunden hat, so weist dieser Umstand deutlich darauf hin, daß einer Eroberung jenes ästhetischen Neulandes, welches die moderne Großstadt bietet, wohl

1) Stuttgart, Strecker & Schröder, „Kunst und Kultur“, Bd. 1.

2) Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S.

doch tief im Wesen der photographischen Kunst begründete Schwierigkeiten entgegenstehen müssen.

Wir wollen daher im folgenden die künstlerischen Probleme einer Untersuchung unterziehen, die bei einer Wiedergabe der „Schönheit der großen Stadt“ durch die photographische Kunst auftreten, und hoffen, daß auch hier vielleicht die genaue Kenntnis des Problems zugleich zu seiner Lösung den Anlaß gibt.

Nur muß vorher, um alle Irrtümer auszuschließen, ein Punkt noch einmal nachdrücklich betont werden. Wohl haben uns die photographierenden Künstler bisher Städtebilder geliefert, d. h. sie haben uns architektonisch reizvolle oder „malerische“ Straßenpartien, Plätze, Gebäude wohl auch aus Städten gebracht. Sie haben ferner sich auch landschaftlich reizvolle Ausschnitte aus Städten nicht entgehen lassen.

Diese Schönheit ist es aber nicht eigentlich, die das Merkmal der modernen Großstadt ausmacht. Um sie wollen wir uns daher auch gar nicht bemühen, so viel ästhetische Werte sie auch immer der künstlerischen Behandlung bieten mag. Gehören doch auch viele dieser Werte, vor allem, soweit es sich um architektonische Schönheit handelt, jener Klasse an, die infolge ihres historischen, ihres Vergangenheitswertes romantisch auf uns wirken, andere, die uns ruhige, unbewegte Formen aus der äußeren Gestaltung der Städte darbieten, liegen in unmittelbarer Nähe der Landschaftskunst.

Was jedoch gerade die moderne Großstadt in ihrer Eigenart bezeichnet und ästhetisch charakterisiert, ist zweierlei: einmal ihr ästhetischer Unwert als Erscheinung, als rein formale Gestaltung, und ferner ihre Schönheit als arbeitende, von Verkehr und Leben durchflutete Organisation, als „Wesen“.

Mit der völligen ästhetischen Ausdruckslosigkeit der modernen Großstadt als Erscheinung hängt es zusammen, daß der photographierende Künstler, wollte er uns einen Ausschnitt aus einer Stadt geben, sich den Resten einer ästhetisch reicheren Vergangenheit zuwandte, die überall in die Häuserblocks und langen Straßenzeilen unserer Großstädte eingesprengt sind, oder daß er rein monumentale Gegenstände für seine Kunst bevorzugte.

Man wird diese Einseitigkeit begreiflich finden, wenn man unsere langen, modernen Großstadtstraßen, unsere Großstadtplätze auf diejenigen ästhetischen Werte hin betrachtet, welche dem photographierenden Künstler in erster Linie zugänglich sind: auf Linien und Formen. Die Eintönigkeit der regelmäßig senkrechten und wagerechten Linien in einer modernen Mietsstraße, die langweilige Regelmäßigkeit der Perspektive, die ästhetische Mißgestaltung der meisten Großstadtplätze als Formen regen wahrhaftig nicht ästhetisch an, können das künstlerische Schaffen nicht befruchten.

Es ist bedauerlich, daß damit in der heutigen Großstadt für die photographische Kunst gerade dasjenige Gebiet verloren geht oder doch

mindestens zu künstlerischer Behandlung nicht lockend erscheint, auf welches sie infolge ihrer Abhängigkeit von den objektiven ästhetischen Werten, durch den absoluten Realismus der Platte in Wiedergebe von Linie und Form vorzugsweise angewiesen ist. Es wird dem Künstler nur in den seltensten Fällen gelingen, durch eine geschickte und eigenartige Wahl seines Standpunktes, d. h. aber, durch die selbständige Kraft seines künstlerischen Sehens und durch die künstlerische Kultur seines Auges ästhetischen Reiz in die ästhetische Reizlosigkeit der Formengestaltung in der modernen Großstadt zu bringen und so das spröde Objekt künstlerisch zu gestalten.

Leichtere Arbeitsbedingungen wird der photographierende Künstler auf diesem Gebiete erst dann finden, wenn unser Streben nach allseitiger ästhetischer Kultur auch in der Erscheinung der Großstadt zum Ausdruck gelangt sein wird, auch in der Gestaltung ihrer Formenwerte Frucht getragen haben wird. Wenn man auch bei dem weiteren Ausbau unserer Großstädte zu der Erkenntnis sich völlig durchgerungen haben wird, daß ein Platz als formale Gestaltung schön sein kann, daß diese formale Gestaltung durch die umgebende Architektur gehoben und zur Lebendigkeit gebracht werden kann, wenn man eingesehen haben wird, daß Straße und Haus ein organisches Ganze bilden können, daß von der Straße durch die Fassade bis zum Dache eine lebendige Gliederung ihre frohe Herrschaft führen kann, dann wird das künstlerische Streben des Photographen hier mit noch größerer Kraft und Feinfühligkeit einzusetzen haben. Denn dann wird es nicht mehr nur gelten, in ästhetisch Gleichgültiges und Armes doch noch durch die Eigenart der künstlerischen Auffassung ästhetischen Wert hineinzulegen, sondern objektiv schon vorhandene ästhetische Reize bedeutungsvoll zu betonen, sie in ihrer Eigenart auch dem stumpfen Auge verständlich zu machen.

Die Hoffnung, daß unsere ästhetische Kultur bald auf dem geschilderten Standpunkte angelangt sein wird, ist, wenn man auf die Anzeichen achtet, keine geringe.

Es bedarf also einer außerordentlich starken künstlerischen Individualität und Auffassungsgabe, um aus der Formlosigkeit der modernen Großstadt heraus doch noch künstlerische Werte zu schaffen. Gegenüber der zweiten künstlerischen Aufgabe, die aus der Charakteristik der modernen Großstadt als „Wesen“, aus ihrer Schönheit als arbeitende und bewegte, von Verkehr und Leben wild durchflutete menschliche Organisation für den Künstler herauswächst, scheint nun die photographische Kunst, was ihre technischen Mittel anlangt, sich in besonders glücklicher Lage zu befinden. Sie scheint im ersten Augenblicke als besonders dazu befähigt, mit Hilfe schneller Momentverschlüsse einzelne Momente und Phasen aus dem schnell dahinflutenden Leben der Großstadt festzuhalten und uns so zu zeigen, wie dieses gigantische Wesen atmet und sich regt, wie es arbeitet und kämpft. Dann würden wir aus solchen Bildern einen Widerklang des atemberaubenden und doch un-

vergleichlich starken und kraftvollen Rhythmus zu vernehmen hoffen können, in dem das Leben und die Tätigkeit jenes Wesens dahinfließt.

Weshalb finden wir trotzdem unter den Werken photographischer Kunst so außerordentlich wenige, die uns etwa das Leben einer Verkehrsstraße schildern, oder die uns mitten hinein versetzen in das rauch- und dunsterfüllte Innere einer Fabrik mit ihrem dennoch so schönen Rhythmus der Arbeit? Weshalb finden wir in den Bildern photographierender Künstler nicht die genießende Großstadt und den ganz eigentümlichen Rhythmus, der über dem Massengenießen des Großstädtlers an Feiertagen liegt? Ebenso gut könnte uns aber auch die photographische Kunst in abgeschiedene Winkel der Großstadt führen, wo die Ausscheidungsprodukte, die bei einem so großen und stark arbeitenden Organismus nur eine ganz natürliche Erscheinung sind, zutage treten und modern. Denkt man an Parallelen aus der Kunst des Malers, so findet man ohne weiteres Suchen, daß eine künstlerische Behandlung auch des Schmutzes und der Not der Großstadt wohl möglich ist.

Obgleich die technischen Mittel zur Bewältigung dieses Problemes in der photographischen Kunst ausreichen, finden sich doch sowohl von seiten des Objektes, des ästhetischen Gegenstandes, als auch von seiten des Subjekts, des Künstlers und der ästhetischen Kultur seines Sehens ganz ungeahnte Schwierigkeiten ein, die die Lösung jener Aufgabe zwar einerseits erheblich erschweren, aber um den schließlichen Erfolg auch einen um so verlockenderen Glanz gießen.

Der ästhetische Gegenstand, vor den sich der photographierende Künstler hier gestellt sieht, ist ein wild bewegter, von flutendem Leben erfüllter. Es ist für uns nun aber seit den Zeiten von Lessings Laokoon ein fester Besitz künstlerischer Erkenntnis geworden, daß sich nicht jede Phase der Bewegung zu bildender Darstellung eignet. Der Künstler ist gegenüber einer Bewegung einzig auf gewisse Momente angewiesen, die, an sich kurze Ruhepunkte, doch aus sich heraus sowohl rückwärts auf den bisherigen Verlauf der Bewegung, als auch vorwärts auf ihren zukünftigen hinweisen. Nur diese Momente sind geeignet, den Rhythmus und das eigenartige Gefühl einer Bewegung auch im ästhetisch Genießenden wieder wachzurufen. Denn sie allein sind es, auf denen auch der Wirklichkeit gegenüber unser Auge ruht, und aus denen es die Bewegung deutet. Die sonstigen, schnell vorüberflutenden Phasen der Bewegung bleiben uns so unbekannt, daß wir sehr überrascht und unwillkürlich zum Lachen gereizt werden, wenn der photographische Apparat uns eine solche Phase fixiert und vor Augen stellt. Eine solche erstarrte Bewegung, die sonst infolge ihres schnellen Vorübereilens uns gar nicht zum Bewußtsein gelangt, wirkt eben einzig komisch auf uns.

Es eignen sich also innerhalb der flutenden Bewegung des Großstadtlebens nur gewisse momentane und ausdrucksvolle Ruhepunkte zu

künstlerischer Darstellung, sie allein sind die ästhetisch fruchtbaren Momente.

Betrachten wir nun aber, um bei dem einfachsten Beispiele zu bleiben, nur eingehend die Bewegung in einer belebten Großstadtstraße, so fällt es uns sofort ins Auge, daß hier stets und in jedem Augenblick die mannigfaltigsten Bewegungen nebeneinander spielen, und zwar in den mannigfaltigsten Phasen. Würde nun etwa ein Maler sich an die künstlerische Gestaltung dieser Bewegung machen, so hindert ihn nichts in der Technik seiner Mittel, diejenigen Bewegungsphasen, die ästhetisch unfruchtbar und störend sind, auszumerzen oder in ästhetisch fruchtbare zu verwandeln.

Das erlaubt dem photographierenden Künstler dagegen seine Technik nicht. Wohl setzt sie ihn in den Stand, auf einer Momentaufnahme eine beliebige Phase der Gesamtbewegung auf der Straße festzuhalten. Aber die absolute Realistik der Platte in Wiedergabe von Linie und Form stellt dann auch jede Einzelbewegung dieses Moments, sei sie nun ästhetisch fruchtbar oder nicht, mit unbarmherziger Vollständigkeit dar.

Auch hier tritt also für den photographierenden Künstler der Kampf gegen die absolute Realistik der Platte als erste und vornehmste künstlerische Aufgabe hervor¹⁾. Wir glauben aber, daß als einziges Mittel in diesem Kampfe dem photographierenden Künstler nur die Möglichkeit offen steht, durch die Wahl eines allgemeineren Standpunktes, der das Ganze der Bewegung betont, das Zerfallen dieser Bewegung in Einzelbewegungen zu verhüten. So allein kann er es verhindern, daß aus diesen Einzelbewegungen heraus die eine oder andere als ästhetisch unfruchtbar, störend in den psychologischen Prozeß des ästhetischen Genießens hineingreift. Denken wir zur Veranschaulichung an unser altes Beispiel, die belebte Großstadtstraße, so wird es die Aufgabe des photographierenden Künstlers sein, seinen Standpunkt so zu wählen, daß zwar das Vorhandensein einer verwirrenden Fülle von Einzelbewegungen bei Menschen, Gefährten usw. uns noch zum Bewußtsein tritt, daß aber doch nichts Einzelnes mehr bestimmt hervortritt, sondern alles zusammenstimmt in einen einzigen, großen Bewegungsakkord.

Selbst innerhalb dieses Gesamtakkords wird es jedoch von eminenter künstlerischer und ästhetischer Bedeutung sein, auch hier den ästhetisch-fruchtbaren Moment für die künstlerische Darstellung herauszufinden und zu benutzen. Diese Aufgabe stellt besonders hohe Anforderungen an die ästhetische und künstlerische Kultur des photographierenden Künstlers, an die Schnelligkeit seines ästhetischen Blicks und die Geistesgegenwart in der Benutzung des günstigen Augenblickes.

Während der Maler, der sich um die künstlerische Wiedergabe einer solchen Bewegung und eines solchen Moments bemüht, ruhig

1) Vergl. Warstat, „Allgemeine Aesthetik der photographischen Kunst“ 1909, S. 51 ff, Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S.

immer neue Wiederholungen des ästhetisch fruchtbaren Momentes abwarten kann, während er also bei seiner Darstellung dieses Momentes eine ganze Anzahl ästhetisch günstiger Eindrücke summieren kann, ist der photographierende Künstler einzig und allein auf den losgelösten Moment angewiesen, in dem er seinen Momentverschluß arbeiten läßt.

Der photographierende Künstler ist also gegenüber der Tücke des ästhetischen Objekts bedeutend machtloser als etwa der Maler. Nicht genug damit, daß er sich sein Objekt in keiner Weise „stellen“ kann, so kann er auch nicht aus einer Fülle von Beobachtungen das Gemeinsame und Brauchbare für seine künstlerischen Zwecke heraussuchen und verwenden. Er muß vielmehr geduldig warten, bis es seinem ästhetischen Objekt beliebt, sich einmal in günstiger Weise zu zeigen und diesen einen Moment dann mit sicherem Auge erspähen und mit schneller Hand ausnutzen.

Damit ist aber auch schon angegeben, auf welchem Gebiete der photographierende Künstler jenes Minus durch ein Plus auszugleichen suchen muß. Es ist ein Gebiet, das nicht zu hoch eingeschätzt werden kann: das der künstlerischen und ästhetischen Kultur des Sehens.

Jenes Beobachten und Suchen des einen Momentes in der Bewegung, der sich als der ästhetisch fruchtbarste darbietet, stellt ganz besonders hohe Anforderungen an die Schnelligkeit ästhetischer Auffassung, Sicherheit des ästhetischen Blickes und den bereitwilligen Gehorsam des ganzen Willens bei der Ausführung der nötigen Manipulationen.

Vielleicht gelangen wir hiermit auch an den Punkt, wo sich rein malerische und photographisch künstlerische Begabung unterscheidend trennen. Verlangen die malerischen Probleme mehr ein ruhiges Beobachten, eine Fähigkeit zum Reproduzieren der Einzeleindrücke nebeneinander und kluge künstlerische Ueberlegung, ja eine gewisse Abstraktion vom Aesthetisch-Unfruchtbaren bei der Auswahl des zur Darstellung am meisten geeigneten Augenblickes und der ästhetisch brauchbaren Einzelheiten, so ist in der Begabung des photographierenden Künstlers von einem so langsamen, vorsichtigen und zurückhaltenden Beobachten nicht die Rede.

Bei ihm kommt es in erster Linie auf die Schnelligkeit der ästhetischen Auffassung und ihre Exaktheit an. Die Eigenart seiner Technik zwingt ihn dazu, den eilig vorüberhuschenden günstigen Augenblick beim Schopfe zu fassen: entglitt er ihm einmal, so kehrt er ihm nie wieder.

Der photographierende Künstler muß scharf, kühl und sicher sehen und beobachten, er muß ruhig und kalten Blutes auf seinem Posten stehen, die Flut der Bewegung rings um sich branden lassen, um ihr dann im geeigneten Moment sein künstlerisches „Halt“ entgegenzurufen.

So bieten uns die beiden Begabungen vielleicht inhaltlich ein durchaus verwandtes Bild: Kultur des künstlerischen Sehens; aber in der Form dieser Kultur zeigen sich die Unterschiede: dort Sammeln, Sichten und künstlerische Ueberlegung, hier Schnelligkeit und Exaktheit. Wer wollte über die Vorzüge und Nachteile jedes einzelnen ein abschließendes Urteil fällen?

Die künstlerischen Probleme, welche die Großstadt dem photographierenden Künstler bietet, bilden jedenfalls ein Feld für ihn, auf dem er die Eigenart seiner Begabung nach allen Seiten ausbilden und durch Uebung zu immer größeren Leistungen heranziehen kann.

Willi Warstat.

Stillstand oder Rückgang?

Zur englischen Lichtbildnerie 1908/09.



Das photographische Jahr 1908/09 ist für die Zukunft der künstlerischen Photographie in England bedeutungsvoll gewesen. Wir haben schwere Verluste erlitten, ohne einen Ersatz dafür verzeichnen zu können. Es war ein Jahr des Versiegens von Quellen, von denen man eine gewisse Produktivität erwarten konnte. Es war eine Zeit großer Besorgnisse für jene, denen an dem Schritthalten der englischen Lichtbildkunst mit dem Fortschritt der anderen Länder auf gleichem Gebiete wirklich etwas gelegen ist¹⁾.

Das Jahr begann mit einem schweren Verlust in dem Tod von A. Horsley Hinton im verhältnismäßig frühen Alter von 47 Jahren. Dann folgte der denkwürdige „Salon von 1908“, der dem „Linked Ring“ beinahe das Leben kostete, und augenblicklich ist es noch zweifelhaft, ob es dieser bisher exklusiven Vereinigung gelingen wird, den früheren Rang wieder einzunehmen, dessen sie sich bei den ernsthaften Mitarbeitern aller Nationen bisher erfreute.

Hintons Tod bildete zweifellos den Anlaß zu Umwälzungen, an deren Vorabend wir stehen. Vorläufig ist es unmöglich gewesen, die entstandene Lücke zu füllen. Obschon man mit Recht sagen kann, daß niemand unersetzlich ist, so hat es ganz den Anschein, als ob wir Hinton um so mehr vermessen, je längere Zeit seit seinem Ausscheiden aus seinem Wirkungskreis ins Land geht. Wir wußten wohl, daß er in mehr als einem Sinne eine kräftige Persönlichkeit war, ein Mann des Willens und der Tat, aber wir realisierten es kaum in der ganzen Tragweite, bis sich das Chaos auf photographischem Gebiet unseres Landes bemerkbar machte, das seinem Tode folgte. Zurzeit haben wir niemand,

¹⁾ Diese Betrachtung wurde im August 1909, also vor der Eröffnung des vom „Linked Ring“ organisierten Salons, geschrieben.