

jetzt diese theoretischen Untersuchungen gelegt, und es ist das Gute dabei herausgekommen, daß man über das Wesen jeder dieser Gebiete nachdachte. Man fand dabei — äußere — Berührungspunkte (Benützung des einen durch das andere, Geschmackserziehung usw.) und ebenso — innere — Trennungen. Dabei hat gerade die Photographie mit dazu beigetragen, die Kunst als etwas ganz Persönliches zu erkennen. Insofern hat die Photographie der Kunst gedient.

Drittens: Man kann daher jetzt dahin schließen: Die Photographie ist eine technische Uebung, die sich geschmacklich zu differenzieren bestrebt ist, die Technik beseelen will. Die Kunst ist etwas ganz Persönliches, das sich zuweilen auch des Technischen bedient. So trennen sich gerade beide Gebiete aufs schärfste. Vielleicht in den Wurzeln, im Anfang sich zuweilen beeinflussend, sich Anregungen gebend, was ganz äußerlich bleibt, so wertvoll es sein mag (aber es beeinflusst nicht das Wesen), streben sie in ihrer Entwicklung ganz auseinander.

Und das ist gut so. Nun erst ist der Weg frei. Und beide können sich, ihren Bestimmungen gemäß, entfalten, entwickeln, ohne ihr Wesen aufzugeben, können aufnehmen, was sie wollen, und demgemäß ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten als Sondergebiete entwickeln.

Ernst Schur.

### Photographische „Kunst“.



Es ist schon viel über die Frage geschrieben und geredet worden, ob und inwieweit die bildmäßige Photographie Anspruch darauf erheben könne, als ein Zweig der bildenden Kunst angesehen zu werden. Wenn ich es trotzdem für nötig halte, neuerdings auf das alte Thema zurückzukommen, so tue ich es deswegen, weil ich der Ansicht bin, daß der Frage noch nie von dem Standpunkt aus nähergetreten worden ist, von welchem aus allein sie exakt beantwortet werden kann, nämlich vom Standpunkt der modernen Kunstwissenschaft aus.

An der Klärung der Ansichten über den strittigen Punkt ist nicht nur die photographische Welt im höchsten Maße interessiert, sondern auch alle Persönlichkeiten welche sich mit Kunst befassen, insbesondere die Ausstellungsleitungen, die Vorstände von graphischen Sammlungen, die Kunstsammler und der gesamte Kunsthandel. Nicht zuletzt ist es für die Kunstliteraten höchste Zeit, sich über die einschlägigen Fragen zu orientieren.

Aus langjähriger, im Kontakt mit diesen Kreisen in München gesammelter Erfahrung kann ich konstatieren, daß über das Wesen der künstlerischen Photographie überall vollkommenste Unklarheit herrscht. Ausnahmslos jeder Künstler und Kunstverständige, dem ich gute bild-

mäßige Photographien vorlegte — es waren sogar meist nur die im „Jahrbuch“ und der „Photographischen Rundschau“ enthaltenen Reproduktionen von solchen, nicht Originale! — war erstaunt über das viele künstlerisch Gute, ja Hervorragende, das sich ihm darbot, hatte jedoch keine Erklärung dafür, wie es zustandekomme. Die meisten wunderten sich über das vermeintliche Phänomen, daß auf mechanischem, bezw. chemischem Wege künstlerisch gute Bilder entstehen könnten. Noch ergöglicher zu beobachten ist die hilflose Lage, in welcher sich die meisten Kunstberichterstatter der Tageszeitungen, wie auch das sachunkundige Publikum anlässlich der in neuerer Zeit immer zahlreicher werdenden Ausstellungen von bildmäßigen Photographien dieser Neuerscheinung gegenüber befinden. Niemand weiß, in welche Kategorie sie einzureihen ist; die künstlerische Qualität an sich kann zwar nicht abgeleugnet werden, aber sehr häufig ist die Bewunderung mit dem Bedauern verknüpft, daß es eben „leider nur Photographien“ seien. Dieser Grund genügt auch manchem Kunstberichterstatter, um es stolz abzulehnen, Referate über solche Ausstellungen zu schreiben. Als besonders charakteristisch für die Sachlage führe ich wörtlich an, was eine der angesehensten Zeitungen über eine der letzten Münchener Ausstellungen schrieb: „Manch süperbe Leistung, besonders von den Herren . . . , springt einem da ins Auge; nirgendwo leistet heute der Liebhaber Erfreulicheres, als auf dem Gebiete der Lichtkunst.“

Es ist nun leider nicht zu leugnen, daß an dieser stiefmütterlichen Behandlung zum größten Teil die photographische Welt selbst schuld ist. Sie hat es bisher noch nicht fertiggebracht, die nachgerade unbedingt nötige reinliche Scheidung von photographischem Zeitvertreib und photographischer Kunst durchzuführen. Die wahrhaft künstlerische Photographie segelt immer noch unter einer falschen, sie kompromittierenden und das Publikum irreführenden Flagge. Solange sie die Bezeichnung „Amateur“ nicht abstreift, wird es ihr niemals gelingen, sich durchzusetzen, werden sich ihr nie die Pforten von Kunstausstellungen und graphischen Sammlungen öffnen — Dresden ist eine, sich auf besondere Umstände gründende Ausnahme! — und kann man es keinem Kunstberichterstatter verübeln, wenn er es unter seiner Würde findet, sich mit photographischen Ausstellungen zu befassen. Die Motivierung: „Ihr nennt euch ja selbst Amateure, und das ist doch nur der geschmacklosere Name für Liebhaber oder Dilettant“, muß billigerweise respektiert werden.

Dieser Name hatte ehemals im Sinne der Unterscheidung von berufsmäßigen und nichtberufsmäßigen Photographen seine Berechtigung. Und er ist auch heute noch zutreffend für alle, welche nicht mit künstlerischen Intentionen arbeiten. Nun sind aber mittlerweile sowohl aus den Kreisen der die Photographie als Gewerbe Treibenden, als auch derjenigen, welchen sie nicht Broterwerb ist, Leute hervorgegangen, für deren Arbeiten diese Umstände nicht mehr das Charakteristikum sind,

sondern ausschließlich die künstlerische Qualität und die künstlerische Entstehungsart ihrer Bilder. Diese Leute bilden gegenüber den „gewerbmäßig und rein handwerksmäßig arbeitenden Porträtspezialisten“ und den „Amateuren“ eine neue, dritte Gruppe: die „künstlerischen Photographen“.

Wenn ich diesen, auf photographischer Grundlage künstlerisch Tätigen, gleichviel, ob sie sich durch solche Betätigung oder auf andere Weise ihr Brot verdienen — darauf kommt es nicht an —, dringend anrate, sich nicht länger mehr als Dilettanten zu bezeichnen, vielmehr den durchaus berechtigten Namen „Kunst“ für ihre Tätigkeit nur mutig zu gebrauchen, so muß ich ihnen im folgenden die kunstwissenschaftliche Begründung an die Hand geben, mit welcher sie der Öffentlichkeit gegenüber solchen Anspruch verfechten können.

Dazu ist nötig, daß wir uns zu allererst die Frage beantworten, was denn „Kunst“ überhaupt ist.

Des Menschen Beziehungen zur sichtbaren Natur sind zweifacher Art: begrifflicher und anschaulicher. Auf die ersteren weisen uns das gesamte praktische Leben und die Wissenschaften hin. Zum Zustandekommen einer begrifflichen Erkenntnis ist eine Reihe von Wahrnehmungsakten nötig, bei welcher alle unsere Sinne beteiligt sind. Besonders ist das begriffliche Erfassen der Natur eines Gegenstandes auch das Resultat nicht nur eines, sondern einer ganzen Reihe von Gesichtseindrücken, welche einander ergänzen. Bei unserem rein anschaulichen Naturerfassen dagegen, welches uns die Kunst vermittelt, liegt dem Resultat, dem künstlerischen Bilde, nur ein Wahrnehmungsakt, eine einheitliche Gesichtsvorstellung zugrunde. Wie das praktische und wissenschaftliche Erkennen durch die Sprache seine begrifflichen Wahrnehmungsergebnisse fixiert, so der Künstler seine anschaulichen durch das Bild. Er faßt nur eine Seite der Welt, und er faßt sie nur mit den ihm eigentümlichen Mitteln. Seine Tätigkeit ist Nachschöpfung der Erscheinung eines Stückes der sichtbaren Natur in anders geartetem Material, unter Anpassung der Darstellungsart an die Eigentümlichkeiten dieses Materials und unter Umgestaltung der Naturerscheinung nach den Bedürfnissen des menschlichen Auges. Bei seiner Darstellung kann sich der Künstler auch auf Einzelheiten der Naturerscheinung beschränken, also z. B. auf die Wiedergabe der Farben lediglich in Form von deren Helligkeitswerten durch einen einzigen, entsprechend abgestuften Farbton (Schwarzweißkunst).

Ich muß hier bemerken, daß die Natur an sich den Ansprüchen, welche unser Auge an eine bildmäßige Erscheinung stellt, niemals gerecht wird, weshalb ich von Umgestaltung der Naturerscheinung spreche. Welcher Art diese Umgestaltung sein muß, darauf näher einzugehen, würde im Rahmen dieses Artikels zu weit führen. Ich hoffe, im nächsten Jahrgang an dieser Stelle über die Grundlagen der bildmäßigen Organisation zu Wort zu kommen. Einstweilen sei nur kurz zusammenfassend

erwähnt, daß es sich dabei um den in der Natur mangelnden, einheitlichen Zusammenschluß der Bilderscheinung nach Formen und Tonwerten, um deren Vereinfachung im Sinne des Hervorhebens der Hauptsachen und Unterdrückens alles Nebensächlichen, und um das Sichtbarmachen gewisser bildmäßiger Funktionen überhaupt handelt.

Der Kernpunkt der Frage, auf den es hier ankommt, ist nun, ob denn überhaupt die Möglichkeit besteht, in dem photographischen Bilde das Naturmotiv in diesem Sinne abzuändern, in ihm etwas sichtbar zu machen, was die Natur nicht an sich schon bietet, kurz, das Bild künstlerisch zu organisieren.

Jeder, der mit der Technik des Pigment-, Gummi- und Oeldruckes vertraut ist, wird diese Frage ohne weiteres bejahen. Für diejenigen Leser aber, welchen diese Verfahren noch unbekannt sind, ist es nötig, daß ich kurz eine Darlegung ihres Wesens gebe.

Selbstverständlich ist der künstlerischen Photographie das Schaffen aus freier Phantasie, die Wiedergabe einer nicht auf unmittelbarer Naturanschauung beruhenden Gesichtsvorstellung verschlossen. Ein reales Modell — im weitesten Sinne, landschaftliches usw. Motiv mit einbezogenen — braucht der Photograph immer. Die Motivauswahl und das eventuelle Modellarrangement setzen bereits künstlerische Fähigkeiten voraus.

Die Aufnahme geschieht meist in kleinem Format. Nach ihr wird auf dem Umweg über ein sogen. Diapositiv ein beliebig vergrößertes Negativ auf Glas oder Papier hergestellt. Das bietet den Vorteil, daß dadurch unnatürliche Bildwirkung infolge von nicht genügend langer Brennweite des Objektivs korrigiert, und daß allzu große, die künstlerische Wirkung beeinträchtigende Bildschärfe beseitigt wird. Auf diesem Negativ, besonders wenn es von Papier ist, kann nun eine geschickte Hand mit Pinsel oder Stift durchgreifende Bildveränderungen vornehmen. Es lassen sich Details entfernen, indem man sie abdeckt, alle Tonwerte können verändert werden, denn jede Fläche wird durch Abschattieren des Negativs im Positiv aufgehellt, man kann Wolken einzeichnen usw. Was diese Negativretouche nicht gestattet, läßt sich später beim Positivprozeß ausführen.

Dieser besteht beim Pigmentdruck, auch Kohleindruck genannt, darin, daß ein Stück Papier mit einem Aufstrich von mit Gelatine gemischter Farbe durch ein Bad in einer Chromsalzlösung derart lichtempfindlich gemacht wird, daß die Gelatineschicht an allen Stellen, wo sie dem Lichte ausgesetzt war, ihre Löslichkeit in heißem Wasser mehr oder minder verliert. Belichtet man also ein solches Farbpapier unter dem Negativ, quetscht es dann naß auf Zeichenpapier auf und zieht das ursprüngliche Papier, das nur den Zweck hatte, bis dahin Träger der Farbschicht zu sein, ab, so kann man die nun auf neuer Papierunterlage haftende Pigmentschicht in heißem Wasser zu einem positiven Bild entwickeln. Dieses entsteht dadurch, daß das Wasser die Farbe an den nicht oder

wenig dem Lichte ausgesetzt gewesenen Stellen mehr oder weniger wegwäscht. In diesem Moment setzt nun die künstlerische Tätigkeit des Bearbeiters wieder ein, denn das allmählich zum Vorschein kommende, sehr fein abgestimmte Bild gestattet, solange es naß ist, jede Einwirkung mit dem Pinsel. Man kann beliebig Flächen aufhellen, Lichter aufsetzen, und auch mit dem gleichen Farbstoff tiefere Töne einlavieren.

Noch mehr Freiheit gestattet der Gummidruck. Er beruht im allgemeinen auf dem gleichen Prinzip, nur wird dabei die Farbe (Aquarell- oder Temperafarbe) mit Gummiarabikum gemischt, und diese Mischung nach Zusatz von Chromsalzlösung direkt auf das Zeichenpapier aufgetragen. Das trockene Papier ist alsdann lichtempfindlich. Die Entwicklung geschieht in kaltem Wasser, das zur Auflösung des Gummiarabikums genügt. Die Eigentümlichkeit dieses Verfahrens und sein besonderer Vorzug besteht darin, daß die Belichtung und Entwicklung eines Farbeauftrages immer nur einen Tonwert aus dem Negativ liefert. Je nach der Menge der zugesetzten Farbe, ihrem Sättigungsgrad und der Belichtungsdauer kommen im Entwicklungsbad entweder nur die tiefen Schatten, oder die Halbtöne, oder die zarten Lichter zum Vorschein. Das Bild muß mithin mindestens dreimal überdruckt werden, bis alle Tonabstufungen in ihm vereinigt sind, und man kann, wenn z. B. alsdann noch nicht genügende Tiefe in den Schatten erreicht ist, noch einen vierten, oder auch noch weitere Drucke daraufsetzen. Es ist einleuchtend, daß man es damit vollkommen in der Hand hat, sein Bild ziemlich unabhängig von der ursprünglichen Aufnahme abzuschattieren, zumal da in jeder der Farbschichten, solange sie naß sind, mit dem Pinsel auch überall wo es nötig ist, aufgehellt werden kann.

Beim Oeldruck wird das Bild auf eine farblose Schicht, ähnlich wie beim Pigmentdruck, kopiert. In diese Schicht wird dann, ehe sie aufgetrocknet ist, die Farbe in fein pulverisierter Form eingestäubt, wobei man natürlich bezüglich der Tonwerte sehr unabhängig von der photographischen Unterlage ist.

Wir erkennen, daß nicht nur bei der Motivwahl und Aufnahme durch Hinarbeiten auf eine künstlerisch befriedigende, bildmäßige Wirkung künstlerische Tätigkeiten vollzogen werden, sondern daß ganz besonders die Verarbeitung des auf photographischem Wege gewonnenen Bildes nach einer der drei geschilderten Techniken eine freie Lösung des Licht- und Schattenproblems darstellt, und daß endlich auch die Abänderung der Zeichnung im künstlerischen Sinne vermittelt Negativkorrektur nicht unmöglich ist. Die auf solchem Wege zustande gekommenen Bilder sind mithin unbedingt dann als Kunstwerke anzusprechen, wenn die Umgestaltung des Naturmotives den an die bildmäßige Organisation zu stellenden Anforderungen genügt, was natürlich nur von Fall zu Fall entschieden werden kann.

Wer etwa wegen des Apparates, der beim Zustandekommen des Bildes mitbeteiligt ist, der Photographie ihren Rang unter den bildenden

Künsten absprechen wollte, würde genau so logisch urteilen als einer, der dem Klavierspiel jegliche künstlerische Bedeutung aberkennen wollte, weil die Musik dabei durch Vermittlung einer Maschine entsteht, und die Töne nicht wie beim Gesang durch den Künstler unmittelbar hervor gebracht werden. Wir können sagen: bildmäßige Photographie und graphische Kunst stehen zueinander im gleichen Verhältnis wie Instrumentalmusik und Gesang. Hier wie dort gibt es Künstler und Dilettanten; es kommt nur darauf an, wie gespielt wird. Ist auch die Technik des Lichtbildners eine durchaus andersartige und umfangreichere als die des Zeichners, so handelt es sich dabei, wie ich bewiesen zu haben glaube, keineswegs nur um Technik im Sinne von reiner Fertigkeit, sondern es kommt noch ganz genügend freie künstlerische Arbeit dazu. Der Unterschied beruht nur darin, daß der nach der Natur arbeitende Zeichner die Arbeit der künstlerischen Umgestaltung des Naturmotives gleichzeitig mit der Realisierung des Bildes vollzieht, der auf photographischer Grundlage arbeitende Künstler aber erst die Naturvorlage an sich reproduziert und den Umgestaltungsprozeß nachher vornimmt. Das ist nur eine Aeufferlichkeit, kein Wesensunterschied.

Es ist einleuchtend, daß sich in den nach der Pigment-, Gummi- und Oeltechnik hergestellten Bildern auch ein persönlicher Stil des Autors offenbart. Ganz abgesehen davon, daß jeder geübte Kunstphotograph schon ganz individuell aufnimmt, läßt sich experimentell nachweisen, daß, wenn man verschiedenen Persönlichkeiten ein und dasselbe Negativ zur Verarbeitung übergibt, völlig verschiedenartige Bilder zustande kommen. Wer viel bildmäßige Photographien gesehen hat, kann genau wie bei der Zeichnung, Radierung usw. die „Hand“ des Autors erkennen. So existieren denn auch in der Photographie verschiedene „Richtungen“, so gut wie in den übrigen Künsten. Vollends beim Gummi- und Oeldruck ist das Bild überhaupt eigentlich Unikum, denn bei der Kompliziertheit der beiden Verfahren ist es auch dem gleichen Bearbeiter einer Aufnahme wohl nur schwer möglich, von einem Negativ ganz gleichartige Abdrücke zu fertigen. Sie werden alle nicht unwesentlich voneinander abweichen.

Es würde in hohem Maße dazu beitragen, das Publikum über das Wesen künstlerischer Arbeit auf photographischer Grundlage aufzuklären, wenn bei Ausstellungen neben dem fertigen Gummi- usw. Druck recht häufig das betreffende Naturmotiv in Gestalt der Originalaufnahme in der ursprünglichen Größe, und ohne daß aus ihr schon der richtige Ausschnitt gemacht ist, zu sehen wäre.

Nebenbei sei noch darauf hingewiesen, daß die Pigment-, Gummi- und Oeldrucke im Gegensatz zu den nicht unbedingt haltbaren Photographien unbegrenzt haltbar und unveränderlich sind, denn sie bestehen aus Farbe, und nicht wie die letzteren, aus einer geschwärzten Silberschicht.

Was die Farbenphotographie anbelangt, so kann ich ihr, trotzdem sie heute technisch auf einer erstaunlichen Höhe steht und als Repro-

duktionsverfahren ungemein schätzenswert ist, keinerlei künstlerischen Wert beimessen. Das malerische Farbenproblem verlangt eine noch ungleich einschneidendere Umwertung der Farben des Naturmotivs, als das Licht- und Schattenproblem sie bezüglich der Tonwerte erfordert. Es bedeutet ein vollkommenes Verkennen der farbigen Bildorganisation, wenn man glaubt, durch Wiedergabe der Farben, wie sie die Natur bietet, jemals eine künstlerische Wirkung erzielen zu können. Malen heißt, die Farben des Bildes in gewisse Relationen zueinander bringen, mit ihren Funktionen zu rechnen, und ihre ungemein variablen gegenseitigen Beziehungen zu regeln. In welchem Stadium des technischen Prozesses will der Farbenphotograph solche totale Umänderung des Naturbildes vornehmen? Und tut er es nicht, gibt er lediglich die farbige Erscheinung der Natur wieder, so stellt er einfach einen ganz geistlosen, unkünstlerischen Abklatsch der Natur her. Es ist nur ein Fall denkbar, in welchem von Einwirkung auf die farbige Organisation eines photographischen Bildes im künstlerischen Sinne geredet werden kann: beim Stilleben. Hier kann der Photograph beim Modellarrangement „malen“, indem er nur Gegenstände, wie etwa Blumen, Gefäße, Stoffe usw., zusammenstellt, deren Farben harmonisieren, und indem er sie auf eine Weise zusammenstellt, daß sie als ein einheitlicher, farbiger Organismus erscheinen. Das ist künstlerische Einwirkung auf das Bild, alles weitere aber ist reine Technik.

Verwerflich, weil unkünstlerisch, ist auch das Imitieren anderer Techniken auf photographischem Wege, wie es in letzter Zeit leider in Gestalt von Photographien, welche teilweise getuschte oder Kreidezeichnungen vortäuschen wollen, Mode zu werden beginnt. Es sind das Stilwidrigkeiten, durch die man sich ja nicht Sand in die Augen streuen lassen darf. Es gehört gar keine Kunst, sondern nur eine gewisse Handfertigkeit dazu, das Negativ derart zu retouchieren, daß der photographierte Kopf aus einem gezeichneten oder mit Strichen angedeuteten Oberkörper bzw. Hintergrund herauswächst, oder, richtiger gesagt, herausfällt, denn zwei so völlig verschiedenartige Darstellungsweisen, wie Strichzeichnung und photographischer Stil, können niemals zusammengehen.

Die Photographie soll sich bewußt der ihr eigentümlichen, künstlerischen Ausdrucksmittel bedienen, deren sie sich durchaus nicht zu schämen braucht, und nicht in andere Gebiete übergreifen wollen. Nur dann kann sie sich den ihr gebührenden Platz unter den Schwarzweißkünsten erringen.

Staudach im Chiemgau, im Juli 1911.

Karl von Schintling.