

Das Raumproblem in der künstlerischen Photographie.



Dem Uneingeweihten könnte es so scheinen, als bedeute die Wiedergabe des Raumes, die ausdrucksvolle Gestaltung der Räumlichkeit im Bilde für den künstlerischen Photographen gar kein Problem. Er könnte glauben, der Photograph brauche sich für die Wiedergabe des Raumes nur auf seine so außerordentlich treue, so außerordentlich realistische Technik zu verlassen. Diese werde den Raum, so wie er in der Wirklichkeit vorhanden ist, wie er sich in der Wirklichkeit gestaltet, schon mit dokumentarischer Treue im Bilde festhalten.

Aber gerade in diesem Falle würde das Zutrauen auf die realistische Treue der photographischen Technik nicht am rechten Platze sein. Gerade in der Wiedergabe der räumlichen Erscheinung weist die photographische Technik gewisse Eigentümlichkeiten auf, vermöge deren sie die Räumlichkeit der Natur im Bilde verzerrt und verfälscht. Auf diese „Unnatürlichkeiten“ in der Wiedergabe des Raumes, die der photographischen Technik anhaften, werden wir jedoch erst später zu sprechen kommen.

Selbst in den Fällen aber, in denen tatsächlich die photographische Technik den Raum genau so wiedergibt, wie er in der Natur vorhanden und gestaltet ist, wäre mit dieser bloßen realistischen Wiedergabe des natürlichen Raumes das eigentliche künstlerische Raumproblem noch lange nicht gelöst. Auch der künstlerisch arbeitende Photograph muß sich genau klar werden, welches das eigentlich künstlerische Problem bei der Darstellung des Raumes ist, er muß sich ferner klar machen, welche Mittel zur Lösung dieses Problemes dem Künstler zur Verfügung stehen, schließlich auch — und dies ist das wichtigste speziell für den künstlerischen Photographen — welche von diesen Mitteln seiner photographischen Technik besonders leicht zugänglich sind, welche dagegen ihm infolge der Eigenart oder der Unzulänglichkeit seiner Technik versagt sind. Ein so vorbereiteter Photograph wird leichter Mißerfolgen bei der Gestaltung des Raumes aus dem Wege gehen können, und er wird schließlich größere und ehrlichere — weil auf zielbewußter Arbeit und nicht auf Zufall beruhende — Erfolge erzielen, als ein anderer, der auf gut Glück drauflos fotografiert. —

Wir fragen uns also zuerst: Worin besteht das künstlerische Problem, worin besteht die Aufgabe des Künstlers bei der Darstellung des Raumes, der Räumlichkeit?

Wenn es dem Künstler darauf ankommt, irgendeinen Raum in der Wirklichkeit oder im Bilde wirkungsvoll zu gestalten, d. h. ihn so zu gestalten, daß er in uns das Raumgefühl, die Stimmung der Räumlichkeit auslöst, etwa die strahlende Weite einer Landschaft oder die intime Begrenztheit eines Innenraums, so kann er sich in außerordentlich vielen Fällen nicht damit begnügen, den Raum so zu lassen, ihn so wiederzugeben, wie er ihn in der Wirklichkeit vorfindet. Denn sehr oft lösen die Räumlichkeiten der Wirklichkeit gar kein Raumgefühl in uns aus, wir empfinden die räumliche Anordnung der Gegenstände gar nicht als Räumlichkeit, es fehlt die Raumstimmung, die intime Stimmungswirkung

des Raumes. Um das zu erklären, müssen wir einen kurzen Abstecher in die Psychologie der Raumwahrnehmung machen.

Der Raum an sich ist etwas völlig Abstraktes, nur Gedachtes; ihn können wir nicht sinnlich wahrnehmen. Erst wenn der Raum durch bestimmte Flächen begrenzt, durch Körper, die in ihn gestellt sind, gegliedert wird, erst dann nehmen wir ihn, gestützt auf diese Einzelheiten, wahr. Wir wollen diese gegenständlichen Einzelheiten, die uns die Raumwahrnehmung überhaupt erst ermöglichen, als Raumwerte bezeichnen.*) Wir wollen zuerst die Raumwerte gegenständlicher Art behandeln, persönlich die Begrenzungsflächen und die raumfüllenden Körper.

Nicht immer treten in der Natur die begrenzenden Flächen so deutlich hervor, daß sie den Raum in unserer Wahrnehmung entstehen lassen, nicht immer sind die Gegenstände derartig im Raume verteilt, daß sie ihn gliedern, übersichtlich gestalten und uns dadurch seine Wahrnehmung erleichtern. Wo wir aber den Raum als solchen nicht wahrnehmen, da stellt sich auch das Raumgefühl, die Stimmungswirkung des Raumes natürlich nicht ein.

Will der Künstler also in seinem Werke das Raumgefühl deutlich zum Ausdruck bringen, so muß er entweder nur solche Räume zur Darstellung wählen, in denen die Raumwerte, die Begrenzungsflächen und die raumfüllenden Körper, deutlich sichtbar und in genügender Anzahl vorhanden sind, oder er muß das, was in der Natur fehlt, durch eigene künstlerische, ergänzende Arbeit hinzuschaffen. Beide Wege sind auch für den künstlerischen Photographen gangbar, der letzte allerdings nur mit einer gewissen Vorsicht und Behutsamkeit.

Man sollte nun meinen, die Flächen, die einen Raum begrenzen, müßten in der Natur und mithin auch in der Photographie immer sichtbar sein. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Gerade die Photographie ist außerordentlich gut dazu geeignet, uns den Beweis hierfür zu geben. Man denke sich einen schneebedeckten Bergabhang von unten so photographiert, daß der Rand des Hügels ziemlich hoch gegen den Horizont steht. Wenn die Schneefläche ganz glatt, durch nichts unterbrochen ist, so wird sich auf diesem Bilde niemand zurecht finden, vor allem wird niemand den Abhang als schräge geneigte Fläche empfinden. Das rührt daher, daß wir uns vom Verlauf, von den Wölbungsverhältnissen und vor allen Dingen von der Lage völlig leerer Flächen überhaupt keine Vorstellung machen können. Fallen dagegen über jenen Schneeabhang einige Baumschatten (wir denken dabei an ein Bild der Gebrüder Hofmeister), führt etwa eine Fußspur den Schneeabhang hinauf oder hinab, so machen wir uns an diesen Linien, die sich auf der Fläche hinziehen, sofort die Lage und die Wölbung der Fläche völlig klar. Solche Linien, die uns den Verlauf der Begrenzungsflächen im Raume klären, nennt die Kunstwissenschaft Oberflächenlinien.

Es ist nun ein Privileg der freien Bildkünste, der Malerei und der Griffelkünste, daß sie da, wo solche Oberflächenlinien in der Natur fehlen, sie mit leichter Mühe in ihr Bild aus eigener Machtvollkommenheit hineinbringen

*) Vgl. Cornelius: Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig, 1911, und Warstat: Die künstlerische Photographie. Leipzig, 1913 (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 410).

und dadurch Lage und Verlauf der Raumflächen hervortreten lassen können. Der Photograph kann das nicht ohne weiteres. Er muß sich vielmehr in den weitaus meisten Fällen darauf beschränken, sein Motiv so zu wählen, daß bei ihm schon in der Natur die räumlichen Begrenzungsflächen tatsächlich durch Oberflächenlinien betont und geklärt sind. Das bedeutet aber für den Photographen keineswegs eine so arge künstlerische Beschränkung, als es im ersten Augenblicke scheinen könnte. Es gibt unendlich viele Motive in der Natur, die solche Oberflächenlinien aufweisen. Daß Schatten den Verlauf und die Lage der Flächen klären, uns die Flächen überhaupt erst wahrnehmbar machen können, erwähnten wir schon. Fuß- und Wagenspuren, ein Feldrand, ein Rain, eine Furche, die sich über die Ebene dahinziehen, sind sehr gut geeignet, um dieselben Dienste zu leisten. Die Spiegelung des Mondes oder der Sonne in einer ruhenden Wasserfläche, das Spiel des Sonnenlichtes am Boden bringt uns in gleicher Weise die Fläche zum Bewußtsein. Wir denken bei allen diesen Darlegungen in erster Reihe an die Landschaft und ihre wichtigste Raumfläche, nämlich die Grundfläche. Im geschlossenen Raume können zur Klärung und Betonung der Grundfläche sehr gut die Muster des Parketts oder des Fliesenbodens dienen oder die Kanten eines Teppichs, der den Boden bedeckt, seine Musterung u. a. Die Lage und der Verlauf der Seitenwände kann durch eine diskret gemusterte Tapete, durch ein geschickt gehängtes Bild, durch die Umgrenzungslinien eines Fensters genügend betont werden. Auch hier kann gelegentlich das Spiel der Lichter an der Wand zur Flächenklärung benutzt werden. Seitliche Umgrenzungsflächen kommen in der Landschaft nur selten in Frage. Dagegen sind die Wolken am Himmel nicht nur als Stimmungswerte, sondern auch als Raumwerte von großer Wichtigkeit. Die Wolken repräsentieren für unser Bewußtsein die obere Grenzfläche in weiten Räumen der Landschaft, ihre Umrisse sind sozusagen die Oberflächenlinien am Himmel.

Unbedingt notwendig für die richtige Auffassung der Lage aller Flächen im Raum, nicht nur der Grundfläche, sondern auch der begrenzenden Seitenflächen ist es ferner, daß die wagerechte und die senkrechte Ebene irgendwie angedeutet werden. Der künstlerische Photograph, der eine einwandfreie Raumwirkung erzielen will, muß dafür sorgen, daß in seinem Bilde irgendwelche horizontale oder vertikale Linien vorhanden sind oder daß wir in ihm wenigstens Werte finden, aus denen wir die Horizontale und die Vertikale uns in unserem Bewußtsein konstruieren können. Erst wenn wir über diese beiden Grundrichtungen Bescheid wissen, gelingt uns mühelos und eindeutig die Auffassung aller Flächen und sonstigen Raumwerte im Bilde. In der Landschaft wird vielfach der Horizont die Wagerechte bestimmen; aber ein Feldrand, eine Mauer, der Rand eines Waldes oder Gewässers kann demselben Zwecke dienen. Ebenso wird es dem Photographen leicht sein, senkrechte Linien in seinem Bilde zu erhalten: ein Baumstamm, ein Pfahl, eine Mauerkante genügt vollständig. Es soll dabei nicht verschwiegen werden, daß die nachdrucksvolle Betonung der einen oder anderen Richtung im Bilde noch eine besondere Stimmung erzeugt. Das Vorwiegen langgestreckter horizontaler Linien im Bilde ruft den Eindruck der Weite, der Unendlichkeit hervor und dann die Stimmung

der Stille, der Ruhe, des Friedens; dagegen betont eine Häufung senkrechter Linien im Bilde die Größe und ruft den Eindruck des mächtigen Emporstrebens der Kraft und Gedrängtheit hervor. Alle diese Raum- und Ausdruckswerte findet der künstlerische Photograph mit einiger Mühe in der Natur selbst und kann sie mit künstlerischem Blick und mit einigem Geschick in der Anordnung und der Wahl des Bildausschnittes sich bei der Gestaltung des Raumes dienstbar machen.

Die zweite Gruppe von Raumwerten, die wir oben erwähnten, wird durch die Anordnung der Gegenstände im Raume und durch die Verteilung der Gegenstände über den Raum erzeugt. Die Tiefenverhältnisse des Bildes werden uns erst dadurch wahrnehmbar, daß sie durch Gegenstände angedeutet oder betont sind. Namentlich orientieren wir uns über die Lage der drei wichtigsten Tiefenebenen, der Vordergrund-, der Mittel- und Hintergrundebene nur mit Hilfe der Gegenstände, die den Raum füllen. Die erste von diesen drei Ebenen muß man sich etwa parallel zur Bildebene durch den Vordergrund gehend denken, die zweite ungefähr durch die Mitte der Raumtiefe, die dritte durch den Hintergrund. Es ist eine Erfahrungstatsache, daß uns die räumlichen Verhältnisse eines Bildes nur dann befriedigen, wenn alle drei Tiefenebenen im Bilde angedeutet und dadurch wahrnehmbar sind, wenn auch vielleicht nur eine einzige besonders stark betont wird, etwa dadurch, daß der wichtigste Gegenstand des ganzen Bildes in den Vordergrund gestellt wird.

Der bildende Künstler kann nun eine Auswahl treffen aus den Gegenständen, die in der Natur, etwa in der Landschaft, den Raum füllen, er kann sogar Veränderungen in seinem Motive anbringen, bis er eine einheitliche und übersichtliche Anordnung der Gegenstände in seinem Bilde erreicht hat. Der Künstler vereinfacht uns also auch hier die Natur. Er beseitigt vor allen Dingen eine allzu große Fülle von Gegenständen, weil diese allzu unübersichtlich wirken würden, und er reduziert die unendlich mannigfaltigen Tiefenverhältnisse der Körper zueinander auf jene drei Tiefenebenen, in die er seine Gegenstände einordnet.

Wenn der Photograph sich diese künstlerische Aufgabe bei der räumlichen Gestaltung der Tiefe vor Augen hält, wird er mindestens davor bewahrt bleiben, ungeeignete Motive darzustellen, nämlich solche, in denen die eine oder andere der drei wichtigen Bildgegenden: Vorder-, Mittel-, Hintergrund, leer bleiben würde.

Schwieriger gestaltet sich seine Aufgabe, wenn es sich nun um die einheitliche und übersichtliche Anordnung der vorhandenen Gegenstände in diesen drei Tiefenebenen handelt. Wohl nur in seltenen Fällen wird es ihm möglich sein, in der Natur selbst durch die Entfernung überflüssiger Gegenstände (Möbel usw.) und die entsprechende Anordnung der übrigen seinen künstlerischen Zweck zu erreichen. Fast nur in Atelier- und Innenaufnahmen dürfte das gelegentlich der Fall sein. Bei Landschaftsaufnahmen dagegen und allen verwandten Motiven wird der Photograph auf eine künstliche Veränderung der natürlichen Menge und Beschaffenheit der Gegenstände meistens verzichten müssen. Eine möglichst geeignete Wahl des Standpunktes und schließlich ein Kampf mit seiner realistischen Technik sind dann die einzigen Wege, die seinem künstlerischen Streben offen bleiben.

Die photographische Platte gibt nämlich die ganze Menge der Gegenstände im Raume, ihre zufällige und sinnlos mannigfaltige Verteilung im Raume getreulich wieder. Die verwirrende und unübersichtliche Vielgestaltigkeit des natürlichen Raumes erscheint daher auch im Bilde und wirkt hier noch viel unübersichtlicher und weniger einheitlich als in der Natur selbst. Vor dem Natureindruck haben wir die Möglichkeit, bald diesen, bald jenen Teil des Ganzen, losgelöst vom übrigen, für sich zu betrachten. Im photographischen Bilde ist uns das nicht erlaubt. Die Photographie drängt alle Raumwerte auf einmal in dem engen Format des Bildes zusammen und zwingt uns, jene unendliche Vielgestaltigkeit mit einem Male in uns aufzunehmen und uns in ihr zurechtzufinden, so gut oder schlecht es eben gehen will.

Daher muß es erstens als Regel für die künstlerischen Photographen gelten, seine räumlichen Motive so zu wählen, daß die Menge der Gegenstände, die als Raumwerte zur Betonung und Klärung der verschiedenen Bildgegenden dienen sollen, eine möglichst beschränkte ist. Zweitens aber muß er die vorhandenen Gegenstände einheitlich und übersichtlich in den drei wichtigen Bildebenen anzuordnen suchen. Dieses Ziel kann nicht nur durch eine vorsichtige Wahl des Standortes bei der Aufnahme, durch die geeignete Komposition des Bildes erreicht werden, sondern auch durch eine entsprechende Beschneidung des rohen Bildes, durch das Herausschneiden und darauf folgende Vergrößern besonders geeigneter Bildräume. Selbst das Abdecken störender Einzelheiten, die Beseitigung etwa eines unruhigen Hintergrundes, würden wir als nicht unerlaubt betrachten, wenn es mit Geschick und dem energischen Zielbewußtsein des Künstlers geschieht.

Jedoch auch ein Bild, in dem die räumliche Einordnung der Gegenstände in die drei wichtigen Bildebenen geglückt ist, würde uns aller Voraussicht nach noch nicht völlig befriedigen. Es würde noch immer zu tot, zu flach, zu langweilig wirken, weil ihm die Tiefe fehlt.

Auch die räumliche Tiefenwirkung im Bilde beruht auf einer Anzahl von ganz bestimmten Raumwerten, durch die in unserem Bewußtsein das Gefühl räumlicher Tiefe hervorgerufen wird. Die Kenntnis und Berücksichtigung dieser Tiefenwerte durch den künstlerischen Photographen ist also eine Voraussetzung für die glückliche Lösung des Raumproblem. Im übrigen gestaltet sich die Verwendung der meisten dieser Werte für den Photographen sehr einfach, da ihn in diesem Falle seine naturalistische Technik unterstützt.

Es werden nämlich die Tiefenlinien von der Photographie in einwandfreier Weise wiedergegeben. Als Tiefenlinien wirken aber alle Linien, die vom Beschauer aus in das Bild hineinführen und so sein Auge mit in die Tiefe ziehen. Sie durchschneiden also die parallelen Flächen des Bildes, verbinden sie, ordnen sie aber auch deutlich hintereinander. Es ist dem Photographen ein Leichtes, solche Tiefenlinien in der Natur zu finden: ein Wegrand, ein Fußpfad, ein Grabenrand, ein Zaun, alles mögliche ist geeignet, die Rolle der Tiefenlinie zu übernehmen. Daß es nicht immer wünschenswert ist, daß diese Linie mit Schnurgeradheit in die Tiefe eilt, sondern daß vielmehr eine malerische Ungezwungenheit, ein Bogen, eine Zickzacklinie vielfach angenehmer wirkt, das wird dem Künstler unter den Photographen sein eigenes Gefühl sagen.

Genau so leicht wie die Anbringung von Tiefenlinien wird dem Photographen durch seine Technik die Anwendung der Überschneidung zur Hervorrufung des Tiefeneindrucks gemacht. Die räumliche Hintereinanderordnung der Gegenstände in den verschiedenen Bildebenen wird uns dadurch besonders deutlich ins Bewußtsein gerufen, daß sie sich gegenseitig teilweise verdecken, „überschneiden“. Dem freien Bildkünstler laufen nun bisweilen „falsche“ Überschneidungen unter, namentlich solche, in denen etwa durch die Anwendung falscher Größenmaßstäbe Unklarheiten darüber entstehen, ob irgendein Teil zum vorderen oder hinteren Gegenstand gehört, ob ein Schornstein zum Hause im Vordergrund oder zu dem dahinter gehört, ein Arm zu einer Vordergrund- oder Mittelgrundfigur. Solche falsche und unklare Überschneidungen gibt es für die Photographie nicht. Denn vor der Wiedergabe der Körper in falschem Größenmaßstabe ist sie dadurch bewahrt, daß die photographische Platte die Gegenstände stets in objektiv richtiger perspektivischer Verkürzung aufnimmt. Wohl aber kann der künstlerische Wert der Überschneidung in der Photographie dadurch beeinträchtigt werden, daß die naturalistische Treue der Photographie ein „Zuviel“ vom Guten in das Bild hineinbringt. Man sieht häufig Überschneidungsmotive mit einem völlig unübersehbaren Gewirr von Einzelheiten: das Giebelgewirr alter Städtchen, der Wirrwarr eines Hofwinkels, das „malerische“ Durcheinander eines Interieurs, alles das gibt sicher dankbare Motive für den Photographen. Auch hier muß er aber, wie immer bei seiner naturalistischen Technik, auf eine einheitliche und übersichtliche Anordnung der gegenständlichen Einzelheiten achten, wenn er nicht das endliche Ziel, eindrucksvolle und klare Gestaltung der Räumlichkeit, verfehlen will.

Mit einiger Aufmerksamkeit läßt sich auch eine zweiter Fehler vermeiden, dem gerade der Photograph bei Verwendung der Überschneidung besonders leicht ausgesetzt ist. Es kann der Fall eintreten, daß ein Gegenstand zu stark überschritten, zu stark von dem Gegenstand davor verdeckt wird, so daß der sichtbar bleibende Teil nicht mehr genügt, um im Beschauer eine deutliche Vorstellung von dem überschrittenen Gegenstande zu erwecken. Ein Stückchen Fabrikschornstein hinter einem Dache zum Beispiel würde, wenn sonst nichts von der Fabrik zu sehen ist, uns weder genügend Anhalt geben zur Vorstellung des übrigen, verdeckten Teiles der Anlage, noch würde er irgendeine wesentliche Rolle bei der räumlichen Klärung des Bildes spielen können. Wenn es der Aufmerksamkeit des Photographen nicht gelungen ist, solche rudimentäre Reste von Gegenständen bei der Auswahl des Überschneidungsmotives ganz zu verbergen, so muß die Hand des Photographen nachträglich eingreifen, sie abdecken oder sonstwie beseitigen. Im übrigen aber sind Überschneidungsmotive, der Blick durch einen Torbogen, Aufnahmen durch eine Tür, durch ein Fenster und sonst ähnliche Motive nicht umsonst so sehr beliebt bei den Photographen. Die photographische Technik gibt die natürliche Raumwirkung der Überschneidungen mit großer Zuverlässigkeit und Leichtigkeit wieder.

Die dritte Gruppe von Raumwerten, die für die Tiefenwirkung von ausschlaggebender Bedeutung ist, ist die Gruppe der perspektivischen Raumwerte. Wir haben soeben gesehen, daß die richtige Wiedergabe der perspekti-

vischen Verkürzung von Gegenständen in der Tiefe schon bei der Anwendung der Überschneidung eine Rolle spielte. Perspektivische Wirkungen, und damit die Illusion der Tiefe, sind aber auch für sich allein, losgelöst von Überschneidungsmotiven, mit Leichtigkeit im photographischen Bilde zu erzielen. Reihen von hintereinander geordneten Pfeilern, Alleen, die in der Tiefe sich verjüngenden Bogen einer Brücke, die in der Tiefe sich zusammenziehenden Schienenstränge des Bahndammes oder Wagenspuren eines Weges, alles das sind hundertfach behandelte Motive der künstlerischen Photographie.

Und dennoch liegt gerade bei der Wiedergabe der Perspektive durch die Photographie in der photographischen Technik oder vielmehr in dem Unterschiede zwischen der Art, wie der photographische Apparat einerseits, das menschliche Auge andererseits sieht, eine Schwierigkeit begründet, in der das künstlerische Problem der Raumgestaltung durch die Photographie geradezu kulminiert. Wir meinen die Erscheinung der sogenannten „übertriebenen Perspektive“. Diese übertriebene Perspektive“ ist der Photographie allein eigentümlich und unterscheidet daher das Problem des Raumes, wie es die Photographie lösen muß, grundsätzlich von der Art, wie es in anderen Künsten eine Lösung finden kann.

Man muß die Erscheinung der „übertriebenen Perspektive“ von zwei Seiten her betrachten und erklären, wenn man sie völlig auf ihre Ursachen zurückführen will, nämlich rein technisch und psychologisch. Die technischen Vorbedingungen für das Auftreten der übertriebenen Perspektive sind so bekannt, daß hier nur kurz darauf hingewiesen zu werden braucht.*) Objektive mit kurzer Brennweite und großem Bildwinkel, sogenannte Weitwinkelobjektive, bringen sehr ausgedehnte Vordergrundpartien mit in das Bild hinein. Sie setzen Gegenstände, die sich in unmittelbarer Nähe des Beschauers befinden neben jene, die den Mittel- und Hintergrund füllen. Dabei verkleinert das photographische Objektiv die weiter in der Tiefe liegenden Gegenstände im richtigen Maßstabe der geometrischen Perspektive, es verkleinert sie in dem objektiv richtigen Maßstabe ihrer Entfernung. Dennoch wirkt ein solches Bild auf uns „unnatürlich“. Die Gegenstände im Vordergrunde erscheinen uns übernatürlich groß, die im Mittel- und Hintergrunde zu klein. Die Tiefe des Bildes erfährt eine völlig übertriebene Darstellung.

Der Grund hierfür ist ein psychologischer. Das menschliche Auge sieht anders als das photographische Objektiv. Das menschliche Sehen ist im großen und ganzen auf den Mittelgrund eingestellt, das photographische „Sehen“ dagegen auf den Vordergrund. Man könnte daher das menschliche Sehen „Mittelgrundsehen“, das photographische dagegen „Vordergrundsehen“ nennen. Der Mensch stellt eben — und das kann jeder an sich selber beobachten — sein Auge und seine Aufmerksamkeit in den weitaus meisten Fällen gewohnheitsmäßig auf eine mittlere nicht zu nahe und nicht zu ferne Zone ein. Diese Gegenstände in mittlerer Entfernung faßt er zuerst und am genauesten ins Auge. Er hat allerdings selbstverständlich die Möglichkeit, auch die Nähe und die Ferne

*) Man vergleiche die ausgezeichnete Darstellung, die dieser Gegenstand in der 4. Aufl. des Leitfadens der Landschaftsphotographie von Fritz Löscher durch den Herausgeber Wolf-Czapek gefunden hat. S. 22 ff.

mit Aufmerksamkeit zu fixieren; dazu bedarf es aber eines besonderen Willensantriebes, einer zu diesem bestimmten Zweck erfolgenden Einstellung der Aufmerksamkeit. Es kommt hinzu, daß der Bildwinkel des menschlichen Auges eine relativ kleiner ist und nur etwa 60° umfaßt. Der Bezirk des wirklich scharfen Sehens ist außerdem entsprechend der geringen Ausdehnung des sogenannten gelben Fleckes, der empfindlichsten Stelle auf der Netzhaut, ein noch viel engerer; er umfaßt nur etwa 6° . So erhält das menschliche Bewußtsein niemals gleichzeitig ein völlig scharfes Bild vom Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund zusammen, er erhält vielmehr nur nacheinander kleine Ausschnitte aus diesem oder jenem Teile des Bildes, der von der Aufmerksamkeit gerade fixiert wird. Erst diese Teilbilder verschmelzen in unserem Bewußtsein zu der Gesamtvorstellung von der Landschaft oder dem sonstigen Naturgegenstande.

Es ist nun selbstverständlich, daß wir die Größenverhältnisse der Gegenstände im Vordergrunde bei dieser erst im Bewußtsein entstandenen Gesamtvorstellung nicht mit derartiger Genauigkeit in Vergleich ziehen können mit den Mittel- und Hintergrundgegenständen. Es kommt dazu, daß die Linse unseres Auges eine gewisse Akkommodationsfähigkeit besitzt, daß sie beim Sehen in die Ferne ganz von selbst eine schwächere Wölbung annimmt, so daß auch tatsächlich die perspektivischen Größenunterschiede der nahen und fernen Körper im Bewußtseinsbilde keine so beträchtlichen sind wie auf einer Photographie, in der Nähe und Ferne mit der gleichen Brennweite und Linsenkrümmung wiedergegeben werden. Man kann also sagen: die übertriebene Perspektive rührt daher, daß das photographische Objektiv — und das gilt nicht nur für das Weitwinkelobjektiv allein — uns den Bildvordergrund allzustark in die Nähe rückt, den Mittelgrund und die Ferne dagegen, die das menschliche Auge mit automatisch verlängerter Brennweite betrachtet, unter demselben Bildwinkel darstellt wie den Vordergrund. Dadurch rückt nicht nur allzu weit in die Tiefe hinaus, sondern stellt sie uns auch perspektivisch zu klein dar. Das Problem der übertriebenen Perspektive läuft daher für den künstlerischen Photographen hinaus auf dasjenige Problem der Raumgestaltung, welches das wichtigste für die Photographie ist, nämlich auf das der Vordergrundsgestaltung. Der Vordergrund muß in der künstlerischen Photographie aus seiner aufdringlichen, vorherrschenden Stellung verdrängt und zu den anderen Bildgegenden, zu Mittel- und Hintergrund, in ein „harmonisches“ Verhältnis gebracht werden, d. h. in ein Verhältnis, daß unserer menschlichen Vorstellung vom Raume besser entspricht.

Die erste Voraussetzung für eine befriedigende Lösung dieses Problemes ist selbstverständlich die Verwendung eines Objektivs mit genügend langer Brennweite. Diese lange Brennweite soll den Mittelgrund näher heranholen, da, wie wir oben auseinandersetzen, das menschliche Auge sich zuerst und am aufmerksamsten auf den Mittelgrund richtet. Der Mittelgrund ist das Wichtigste für das menschliche Sehen und für den bildhaften Eindruck, den der Mensch von der Natur erhält.

Aber mit der Verwendung langer Brennweiten allein ist es nicht getan. Auch dann noch wird das Bild vielfach den Vordergrund zu stark betonen,

jedenfalls ihn stärker in das Interesse des Beschauers schieben, als es im natürlichen Motiv der Fall war. Der Künstler muß also auch bei der Komposition des Bildes, bei der Wahl des Standpunktes und des Bildausschnittes auf das Vordergrundsehen seines Apparates Rücksicht nehmen. Er muß nach Möglichkeit seinen Standpunkt so wählen und den Bildausschnitt so einstellen, daß das eigentliche Motiv in den Vordergrund selbst gerückt wird oder wenigstens im nahen Mittelpunkt steht. In diesem letzten Falle muß der Vordergrund natürlich vorhanden und durch irgendwelche Gegenstände auch betont sein, die Füllung des Vordergrundes muß aber so neutral und auch von so geringer Flächenausdehnung sein, daß sie die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht übermäßig auf sich zieht.

Ist eine derartige Gestaltung des Vordergrundes bei der Naturaufnahme aus irgendwelchen Gründen nicht zu erreichen, so muß bei der Bearbeitung der rohen Aufnahme durch den Photographen das Versäumte nachgeholt werden. Der zu ausgedehnte Vordergrund kann weggeschnitten werden, das Motiv, das im Verhältnis zum Vordergrund zu klein im fernen Mittelgrunde oder Hintergrunde versinkt, kann aus dem Bilde herausgeschnitten und vergrößert werden, u. a. dgl.

In vielen Fällen wird der Photograph aber doch trotz aller dieser Möglichkeiten eine Enttäuschung erleben, wenn er nicht von vornherein sein eigenes Sehen auf die Eigenart des photographischen Objectives hin erzieht. Wenn es die durchschnittliche Gewohnheit des Menschen ist, den Mittelgrund zuerst zu fixieren, und wenn sich die menschliche Bildvorstellung von der Natur um diesen Mittelgrund herum kristallisiert, so muß der Photograph mit Rücksicht auf das Vordergrundsehen seines Apparates sich planmäßig darin üben und allmählich daran gewöhnen, den Vordergrund auf seine ästhetischen Werte hin zuerst zu betrachten und von ihm ausgehend sich die Gesamtvorstellung des Bildes zu konstruieren. Der Photograph muß sich im Vordergrundsehen üben.

Dann wird er vor der Enttäuschung bewahrt bleiben, daß ein Motiv, das ihn in der Natur reizte, aber im fernen Mittelgrund lag, etwa ein Dörfchen in einer weiteren Landschaft, auf der Photographie ganz in der Ferne versinkt, dafür aber der Vordergrund mit selbständiger Lebendigkeit auftaucht und ein ganz anderes Bild gibt, als das, welches der Photograph erhoffte.

Durch die Übung im Vordergrundsehen wird es dem Photographen aber häufig gelingen, die ästhetischen Werte, die im Vordergrund selbst liegen, richtig einzuschätzen und durch eine glückliche Anordnung derselben aus dem Vordergrund selbst eine bildhafte Darstellung herauszuschaffen, so daß er dadurch einen Ersatz schafft für das, was der Photographie in Mittelgrund und Ferne gar zu leicht unwiederbringlich verloren geht. —

Die bisher behandelten gegenständlichen Raumwerte spielen die wichtigste Rolle, solange es sich um die rein sachliche Klärung und Darstellung der räumlichen Verhältnisse im Bilde handelt. Sobald es jedoch um die Erweckung der Stimmung im Raume, des eigentlichen Raumgeföhles geht, erhalten noch andere Raumwerte eine hohe Bedeutung, nämlich die Luft und das Licht, die den Raum erfüllen, die die Gegenstände umspülen und dadurch ihre Erschei-

nung verändern. Die Luft und das Licht könnte man als die Stimmungswerte im Raume bezeichnen.

Allerdings hat der Wechsel von Licht und Schatten im Raume nicht allein Bedeutung für die Stimmungswirkung des Raumes; vielmehr kann der Wechsel von Licht und Schatten, wie wir schon oben einmal andeuteten, sehr wohl mit zur sachlichen Klärung der Raumverhältnisse im Bilde dienen. Schatten können als Oberflächenlinien den Verlauf der räumlichen Begrenzungsflächen hervortreten lassen, das Spiel des Lichtes kann einen Fußboden, eine Wand füllen und klären, der Wechsel von Licht und Schatten kann die Oberfläche einer Ebene, in der Landschaft etwa, modellieren und abwechslungsreich gestalten. Namentlich für die Gestaltung von Innenräumen ist aber das Licht ein wichtiges und von den Photographen gern benutztes Hilfsmittel. Der Lichtstrom, der durch die Luke einer Bodenkammer hineinfällt auf staubbedecktes Gerümpel; das Licht, das seitlich durch ein Fenster oder eine Tür ins Zimmer, auf die Diele dringt, etwa einen Gegenstand im Vordergrund hell beleuchtet und dadurch zum Mittelpunkt des Bildes macht, das dann in Reflexen und Halbtönen auf den Gegenständen und Flächen des Mittel- und Hintergrundes zerstäubt, wird uns zugleich zum Führer durch die gesamte Räumlichkeit des Interieurs, indem es hier die Umgrenzungsflächen betont und deutlich sichtbar macht, dort wieder sie nur andeutet oder nur ahnen läßt.

Wo aber der breite, flutende Strahl oder die staubende und glitzernde Woge des Lichtes in dieser Weise zur Raumklärung verwendet wurde, da stellt sich die Stimmungswirkung des Lichtes, da stellt sich die intime Stimmung des Raumes von selbst mit ein. Das Licht durchflutet den Raum, läßt ihn warm und belebt erscheinen und verleiht auch den toten Gegenständen in den verschiedenen Raumgegenden einen Schein warmen und persönlichen Lebens. Es ist daher kein Wunder, daß ähnliche Beleuchtungsmotive wie die eben angedeuteten mit zu den beliebtesten Gegenständen der künstlerischen Photographie gehören — und daß die Hand des Photographen gerade bei diesen Motiven gerne nachhelfend zugreift, wo die Tücke des Objektes oder die Unzulänglichkeit der Technik den Strom des Lichtes bei der Aufnahme einmal hat entwischen lassen.

Vielleicht noch größere Bedeutung als das Licht hat die Luft als räumlicher Stimmungswert, namentlich da, wo es sich um die räumliche Stimmung der Ferne handelt. Die Erscheinung der Gegenstände erleidet bekanntlich unter dem Einfluß der den Raum füllenden Luft Veränderungen, die man unter dem Namen Luftperspektive zusammenfaßt.

Die Luft, die den Raum füllt, enthält eine große Menge von Fremdkörpern: Staub, Wasserdampf usw. Daher läßt sie die Umrisse der Körper in einiger Entfernung nicht mehr scharf, sondern weich und verschwommen erscheinen, bis in der Ferne die scharfe Silhouette aufgelöst erscheint zu einer weichen und feinen Kontur. Je weiter die Gegenstände vom Beschauer entfernt sind, um so mehr nimmt auch ferner ihre dreidimensionale Modellierung ab. Sie erscheinen nicht mehr als Körper, sondern nur noch als mehr oder weniger helle Flächen. Denn die Luftschicht, die sich zwischen uns und der Ferne befindet, verändert die Farbnuance der Gegenstände, hellt sie um so mehr auf, je mehr die

Luft mit Staub, Wasserdampf, Nebel angefüllt ist. Denn alle diese Fremdkörper reflektieren in erster Linie blaue Lichtstrahlen zu uns her.

Die richtige Wiedergabe dieser Luftperspektive ist für die Stimmungswirkung des Raumes unerlässlich. Die photographische Technik ermöglicht sie aber nicht ohne eine besondere Schwierigkeit. Die photographische Platte ist für die blauen Lichtstrahlen, die von den Fremdkörpern in der Luft zurückgeworfen werden, besonders stark empfindlich. Infolgedessen würde sie ohne besondere Vorsichtsmaßregeln auch die Luftperspektive übertreiben. Die Ferne würde zu stark aufgehellt werden, sie würde völlig im Hintergrund versinken, und an die Stelle einer räumlichen Stimmung würde vor diesem Bilde das Gefühl der Leere treten. Die Absorbierung dieser im Übermaß aus der Ferne reflektierten Lichtstrahlen durch die Verwendung von richtig abgestimmten Gelbfiltern ist daher für den Photographen, der räumliche Wirkungen erstrebt, unerlässlich. Natürlich darf dabei nicht durch die Ausschaltung allen blauen Lichtes die Luftperspektive gänzlich zerstört werden. Da überhaupt die Helligkeitsnuance, in der uns eine Fläche, ein Körper erscheint, uns Anhaltspunkte gibt über die Entfernung, in der sich ein Körper von uns befindet, da wir dunkle Flächen als näherliegend, helle als in der Ferne liegend beurteilen, so ist auch die Verwendung von farbenempfindlichen Platten Voraussetzung für eine richtige räumliche Wirkung.

Die raumerfüllende Wirkung der Luft kommt besonders unter dem Einfluß bestimmter atmosphärischer Erscheinungen zur Geltung, die die Luftperspektive in erhöhtem Maße hervorrufen, wie zum Beispiel: Nebel, Dampf, Rauch, Staubwolken. Alle diese Motive sind der photographischen Technik verhältnismäßig leicht zugänglich, und sie bilden daher als Gegenstände mit räumlicher Stimmung von alters her Lieblingsgebiete der künstlerischen Photographie. Man braucht nur Sammlungen künstlerischer Photographien wie das hier vorliegende Jahrbuch zu durchblättern, um auf Nebelstimmungen, Motive mit Dampf- und Staubwolken in großer Anzahl zu stoßen.

Gerade diese atmosphärischen Stimmungsbilder lassen uns noch eine andere interessante Beobachtung machen. Sie sind gewissermaßen diejenigen Motive, an denen sich nicht nur einzelne künstlerische Persönlichkeiten, sondern auch in der Geschichte der künstlerischen Photographie ganze Epochen die künstlerischen Sporen verdient haben. Solche Stimmungsprobleme werden sehr oft zum ersten Anlaß dazu, daß dem Photographen die Erkenntnis aufgeht, daß nicht die feste und bestimmte Gegenständlichkeit seines Motives allein das Ziel ist, dem seine künstlerische Arbeit zustrebt, sondern daß vielmehr der letzte Reiz, die intimste Wirkung für das Gegenständliche dann geschaffen wird, wenn der Künstler die Erscheinung des Gegenständlichen mit in sein Bild zu bannen trachtet.

Das ist das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, das nicht nur für die Lösung des Raumproblems in der künstlerischen Photographie maßgebend ist, sondern für die Lösung aller künstlerischen Probleme auf allen Gebieten der Kunst überhaupt: die Natur soll von der Kunst durchaus nicht so dargestellt werden, wie sie tatsächlich ist, sondern so, wie sie dem Menschen, dem Künstler erscheint, ja sogar gelegentlich so, wie der Künstler sie sich in seiner Phantasie selbst gestattet, wie er sie haben will.

Dr. W. Warstat, Altona-Ottensen.