

## Das Problem der künstlerischen Darstellung.



Wie für jeden bildenden Künstler, so ist es für den mit künstlerischen Intentionen arbeitenden Photographen nützlich und notwendig, zu klaren Anschauungen über die Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu gelangen. Zwar ist Kunstproduktivität nicht das Resultat intellektueller Reflexion, wie dies beispielsweise bei technischer Erfinderleistung der Fall ist, sondern sie ist rein instinktiver Natur, aber verstandesmäßiges Eindringen in das Wesen der Kunst ist dennoch gar oft für den Schaffenden förderlich, da es dazu beiträgt, Irrwege zu vermeiden. Für den kritischen Kunstbetrachter vollends ist solches Verständnis unerlässlich. Das nur auf den Geschmack gegründete, „ästhetische“ Urteil ist subjektiv, veränderlich, und daher für die Allgemeinheit wertlos.

Es liegt mir ferne, Gesetze für die Kunst festlegen, oder gar eine Anleitung für künstlerisches Arbeiten geben zu wollen. Meine Darlegungen sollen nur ein Beitrag zur Klärung von häufig sehr verworrenen Ansichten über einige Kunstfragen sein, die auch bei der Beurteilung des photographischen Bildes eine Rolle spielen. Ist es schon an sich schwierig, auf beschränktem Raum ein so umfangreiches Gebiet wie es das Kunstproblem darstellt, zu behandeln, so können meine Ausführungen schon deshalb keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen, weil die einschlägigen Fragen ohne umfangreiches Illustrationsmaterial, dessen Beigabe an dieser Stelle leider unmöglich ist, nicht erschöpfend behandelt werden können. So muß ich mich denn auf einige theoretische Auseinandersetzungen beschränken und von praktischen Beispielen absehen.

Das wichtigste Problem, das es hier zu erkennen gilt, ist das Verhältnis von Kunstwerk und Natur. Gemeinhin glaubt der Laie, eine künstlerische Leistung stehe um so höher, je getreuer sie die Natur wiedergibt. Auf die Frage nach der Naturwahrheiten wird oft allein das Urteil eingestellt, und doch ist gerade sie gegenüber der bildmäßigen Organisation von höchst untergeordneter Bedeutung, ja die Bildkomposition fordert sogar oft gebieterisch den Verzicht auf die „Richtigkeit“. Ein Kunstwerk kann sachlich richtig und trotzdem künstlerisch falsch sein, und umgekehrt. Die große Masse der Kunstbetrachter ahnt gar nicht, wie vieles gerade an den allerbedeutendsten Kunstwerken zugunsten der künstlerischen Wirkung im Widerspruch mit den Naturtatsachen gestaltet ist.

Damit soll keineswegs Kunstrichtungen das Wort geredet werden, welche sich gänzlich vom Naturmotiv loslösen zu können glauben. Unter allen Künsten ist es nur die Musik, welche ihre eigenen Ausdrucksmittel besitzt. Auf keinem anderen Kunstgebiet, nicht einmal auf dem der Architektur, ist die Tätigkeit des Künstlers eine völlig freischöpferische. Den bildenden Künstler verweist das Stoffgebiet seiner Darstellung mit zwingender Notwendigkeit auf die Realität der sichtbaren Welt, nur zu ihrem Sklaven soll er nicht werden. Ignoriert er sie, so geht er seinem Hauptproblem aus dem Wege statt es zu lösen.

Ganz besondere Bedeutung gewinnt die Auseinandersetzung mit der Natur für den Porträtisten. Für ihn ist sie auch am allerschwierigsten. Ähnlichkeit

ist beim Porträt eine unbestreitbar gerechtfertigte Forderung, und trotzdem darf auch hier nicht der Zufall der Naturerscheinung allein die Bilddarstellung bedingen, so wenig, wie ein reales Geschehnis sich stets unverändert zu dramatischer Bearbeitung eignet. Naturtatsachen an sich rechtfertigen niemals die künstlerische Darstellung, man darf also angesichts eines fehlerhaften Bildwerkes nicht sagen: „Ja, aber es war eben so in der Natur“. Das mögen besonders die Photographen beherzigen.

Ein Beispiel aus dem Gebiete der literarischen Kunst wird vielleicht am besten das Verhältnis von Natur und Kunst aufzeigen: Sage ich „wenn der Schlußstein in ein Gewölbe eingesetzt worden ist, so ist die Sicherheit des Bauwerkes für lange Zeit garantiert“, dann habe ich einen Gedanken der Wirklichkeit entsprechend formuliert, an seiner Richtigkeit läßt sich nicht zweifeln, aber ich habe außerkünstlerische, triviale Mittel angewandt. Sagt Goethe im II. Teil des Faust:

„Wenn ein Gewölbe sich dem Schlußstein anvertraut,  
Dann ist's mit Sicherheit für ewige Zeit erbaut“,

dann weicht er von der nüchternen Wirklichkeit ab, denn das Gewölbe vertraut sich nicht dem Schlußstein an, und die Sicherheit für ewige Zeit ist eine Übertreibung, aber der Gedanke ist damit in eine eminent künstlerische Form geprägt. Es wird keinem vernünftigen Menschen einfallen, dabei an der „Unrichtigkeit“ herumzumäkeln, und die „realistischere“ Form vorzuziehen. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst aber sind ähnlich törichte Ansichten an der Tagesordnung. Man spricht da von Verzeichnungen, mangelhafter Perspektive, unmöglichen Farben und sonstigen sogenannten Unrichtigkeiten, die oft gerade integrierende Bestandteile der künstlerischen Organisation sind. Hier handelt es sich stets darum, zuerst zu erkennen, ob die scheinbare Anomalie Gestaltungsmotiv oder Folge unzulänglichen Könnens ist. Der Laie kann in seinem Urteil hierüber nicht vorsichtig genug sein.

Die Forderung der Naturwahrheit, so berechtigt sie in gewisser Beziehung ist, kann dem Kunstwerk gegenüber nicht uneingeschränkt geltend gemacht werden, jedenfalls macht Naturwahrheit allein nicht das Wesen der Kunst aus. Geht sie bis zur Naturvortäuschung, zum Haschen nach naturalistischen Effekten, so wird sie geschmacklos. Die reine Naturkopie, die „Abbildung“, ist banal, geistlos und unkünstlerisch. Bestenfalls kann es sich dabei um manuelle Fertigkeit handeln, die allerdings auch vom Künstler gefordert werden muß, allein aber noch nicht zum künstlerischen Schaffen genügt.

Wir können bei jeglichem Kunstwerk nur von einer Anknüpfung an die Naturerscheinung sprechen. Der Künstler geht von ihr aus, was er uns davon darstellt, ist seine individuelle Gesichtsvorstellung. Die Art, wie er diese als organische Einheit zu gestalten versteht, gibt den Maßstab für seine künstlerische Leistung ab. Die Gesichtsvorstellung selbst kann nicht Gegenstand einer objektiven Kritik sein.

Wenn man die Bildwerke von Dilettanten oder von schlechten Künstlern studiert, so offenbart sich darin regelmäßig das Bestreben, von der Nachbildung des Details auszugehen. Sie sehen nur Einzelheiten, aber niemals das Bild als

ein Ganzes, dem sich die Teile unter- und einordnen müssen. Wir haben es da immer mit einer Summe von kleinlich erfaßten Einzelercheinungen zu tun, bei der die Zusammenhänge übersehen sind. So besteht z. B. eine Figur nur aus einer Aneinanderreihung von Extremitäten, (Kinderzeichnungen!) ein Kopf aus Augen, Nase, Mund und Ohren, ein Baum aus Blättern, Zweigen und Stamm usw. Der wahre Künstler dagegen faßt die Erscheinung „Baum“ als einheitlich gesehenen Farbfleck in seiner Gesamtsilhouette, er gliedert dieser die Teilercheinungen sparsam und vorsichtig ein, und ordnet diesen Farbfleck seinerseits wieder nach Tonwerten und Linien dem Gesamtbild unter. Es bestehen also beispielsweise in einer guten Landschaft nicht die Blätter, Zweige, Äste usw. isoliert für sich, sondern sie sind als Innensilhouetten des Baumes gesehen, schließen sich als solche mit der Außensilhouette des Baumes linear organisch zusammen, sind ineinander übergeführt, und mit Rücksicht aufeinander gesehen, und der ganze Baum ist wiederum nichts anderes als eine der Innensilhouetten der ganzen Landschaft, die in logischem Zusammenhang mit den Silhouetten aller anderen Bildteile steht. Gleiches gilt sinngemäß für die Tonwerte und Farben. Auf solche Art sind die Bildteile zu einer sinnlichen Einheit verwoben. Häufig wird so, ähnlich wie bei der Musik, das Bildwerk zu einer optischen Abwandlung gewisser Teilmotive, die als Linien —, Ton —, oder Farbenakkorde in Variationen rhythmisch wiederkehren. Der Zufall der der Naturerscheinung bringt solches nie zustande, so wenig wie er jemals eine Symphonie schaffen wird.

Was wir von der Natur mit dem Auge wahrzunehmen vermögen, beschränkt sich auf das Sehen von Farbflecken. Erkennen der Plastizität, der räumlichen Lagerung der Gegenstände zueinander, der Verschiedenartigkeit der Stoffe usw. ist nichts anderes, als das Resultat der gewohnheitsmäßigen Umdeutung der Erscheinung dieser Farbflecken. So beschränkt sich also alles künstlerische Darstellen letzten Endes naturgemäß ebenfalls auf die Wiedergabe von Farbflecken, und die Aufgabe des Künstlers dabei ist die Ordnung dieser Farbflecken in Hinsicht auf die Wirkung ihrer Erscheinung im Bildwerk, und auf einen harmonischen Zusammenklang. Was diesen stört, ist künstlerisch unlogisch.

Es handelt sich nun in der Kunst nicht darum, die Farbfleckerscheinung eines Stückes Natur in möglichster Vollständigkeit wiederzugeben, vielmehr gibt uns der Künstler davon nur, was sein Interesse in besonderem Grade erregt. Er hebt Teile der Erscheinung als besonders charakteristisch hervor, übertreibt dabei eventuell auch innerhalb gewisser Grenzen, und unterdrückt andere als bedeutungslos. Das geschieht im Sinne der Erzielung eines bestimmten Bildtypus, wie er der individuellen Gesichtsvorstellung des Künstlers entspricht.

Das Kunstwerk ist also im Vergleich zur Naturerscheinung, dem „Motiv“, immer in mehr oder minder hohem Grade vereinfacht. Solche Vereinfachung kann so weit gehen, daß überhaupt nur noch die Grenze eines als einheitlicher Farbfleck aufgefaßten Körpers zu seiner Umgebung gesehen und dargestellt wird (Silhouette).

In der Schwarzweißkunst stellt der Künstler die Farbflecken nicht als solche dar, er gibt an ihrer Stelle nur die entsprechenden Lichtwerte in einheitlicher Färbung (monochrom).

Wir müssen nun zwischen zwei, ihrem Wesen nach grundverschiedenen künstlerischen Darstellungsweisen unterscheiden: Bei der einen richtet der Künstler sein Hauptaugenmerk auf die Formung der Naturerscheinung aus den Farbflächen selbst, unter Vernachlässigung der Darstellung der Farbflächen Grenzen. Hierher gehört die Kunstrichtung, die wir mit einem nicht sehr glücklich gewählten Schlagwort die „impressionistische“ zu nennen pflegen. Das Extrem stellt der sogenannte Pointillismus dar, der bis zur totalen Unterdrückung aller Farbflächen Grenzen geht. Im Gegensatz hierzu verlegt die mehr mit linearen Mitteln wirkende Kunst den Schwerpunkt auf die Darstellung der Farbflächen Grenzen an sich, oft unter Vereinfachung der Farberscheinung durch Zusammenziehen verschiedener Farbnuancen zu größeren, einheitlich gesehenen Farbkomplexen, den sogenannten Lokalfarben.

Es wäre eine engherzige Einseitigkeit, nur einer der beiden Kunstweisen Daseinsberechtigung zuzugestehen, zumal da sie durchaus nicht immer als Extreme aufzutreten brauchen. Es sind alle möglichen Zwischenstufen denkbar. Eine schroffe Trennung ist weder durchführbar noch nötig.

Mag nun das Interessengebiet des Künstlers mehr das Sichtbarmachen der Farbflächen bzw. Tonwerte selbst oder deren Grenzen sein, immer lautet das Darstellungsproblem im Grunde genommen: Ordnung der Farbflächen in Hinsicht auf einen künstlerischen Bildeindruck, d. h. Vereinheitlichung des infolge seiner unendlich variablen Mannigfaltigkeit noch nicht künstlerisch organisierten Naturmotives, und Inbeziehungsetzen der einzelnen Farbflächen oder deren Grenzen zueinander als Bildelemente im Sinne einer Zusammenfassung zu einer organisch geschlossenen Bildindividualität.

Man wird nun leicht einsehen, daß es sich bei dem, was uns der Künstler in seinem Werke sichtbar macht, neben der Naturerscheinung noch um viele Dinge handelt, welche in der Natur des Kunstwerkes als solchem, und nicht in der des Motives begründet sind.

Hier fordert vor allem die einfache Tatsache ihr Recht, daß das Bild ein selbständiger Organismus von andersartiger Stofflichkeit als die der Dinge, welche es darstellt, ist. Den Eigenschaften, welche dem Bildmaterial immanent sind, muß der Künstler Rechnung tragen. Von der Plastik abgesehen, ist dies in weitestgehendem Maße in der Schwarzweißkunst der Fall, denn je stärker das Bildmaterial seinem Wesen und seinen optischen Eigenschaften nach von dem sinnlichen Eindruck abweicht, den wir von der Natur selbst erhalten, desto unangenehmer wirken alle stofflichen Imitationsbestrebungen. Um dies nur an einem Beispiel zu erläutern, erinnere ich an den peinlichen Eindruck, den jedes kultivierte Auge auf zahlreichen modernen, italienischen Friedhöfen durch die vielen marmorenen Seiden- und Sammetstoffe und Spitzen empfängt, welche an dortigen Denkmälern so viele Bewunderer finden. Das sind außerkünstlerische Virtuosenmätzchen rein technischer Natur.

In dieser Beziehung lautet das Darstellungsproblem: Überwindung der andersgearteten Stofflichkeit des Bildmaterials im Sinne einer Veranschaulichung des Naturmotives, ohne daß es seine Andersartigkeit völlig verleugnet, und die materielle Erscheinung der Natur zu imitieren sucht.

Hier ist in der Flächenkunst auch die Bildebene zu berücksichtigen. Auf ihr sollen Körper und Räume dargestellt werden, also die Dreidimensionalität mit zweidimensionalen Mitteln. Mag eine bildliche Darstellung noch so plastisch herausgearbeitet sein, absolut körperlich kann sie doch niemals wirken. Jeder Photograph weiß, daß dies nur der Stereoskop-Apparat zuwegebringt, und gerade weil durch ihn das Auge vollkommen getäuscht wird, ist das Zustandekommen irgendwelcher künstlerischer Wirkung dabei ausgeschlossen. Ein mit künstlerischem Takt organisiertes Bild wird von der Bildebene ausgehen, ihre Breiten- und Höhenausdehnung durch Horizontale und vertikale Bildelemente sichtbar machen, und erst an diese realen Dimensionen die Darstellung der imaginären Tiefendimension knüpfen. Ähnlich verhält es sich mit der Plastizität der dargestellten Körper. Dem Künstler steht da ein großer Spielraum von an Stilisierung grenzender Flächenhaftigkeit bis zu starker Körperlichkeit offen, und es ist Sache des künstlerischen Feingefühles, das Richtige zu treffen. Jedenfalls stören Kontraste die einheitliche Wirkung, wie etwa, wenn beim Porträt nur das Gesicht plastisch herausgearbeitet, und alles andere flächig wiedergegeben ist. Das Bild ist dann keine Stileinheit. Im allgemeinen läßt starke Betonung der Konturen die Gegenstände mehr flächig erscheinen, diskrete Unterdrückung der Farbfleckgrenzen dagegen begünstigt das Zustandekommen der Illusion lebendiger Körperlichkeit.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist auch das Bildformat. Es muß mit dem Inhalt der Darstellung und mit ihrer Form in Einklang stehen. Geschickt gewählt, kann es zu einem wichtigen künstlerischen Wirkungsmittel werden.

Über das Verhältnis von Art und Gegenstand der künstlerischen Darstellung zueinander wäre ganz allgemein zu sagen, daß ein Kunstwerk nur dann ein vollendetes genannt werden kann, wenn eines das andere bedingt. Mit anderen Worten: Was der Künstler uns inhaltlich sagen will, muß er auch formal in seinem Bildesichtbar machen, muß er gestalten. Er darf nicht lediglich das Gegenständliche sprechen lassen, etwa um eine gewisse Stimmung bei uns zu erzeugen. Stimmung kann in der bildenden Kunst nur die Folge von sinnlich wahrnehmbarer Bildorganisation, also von farbiger und linearer Komposition sein. Ein geschwätziger Bildinhalt, zu dem das, was wir als malerische oder zeichnerische Leistung vor uns sehen, kein inneres Verhältnis hat, verstimmt. Man braucht den Grundsatz: L'art pour l'art nicht unbedingt zu unterschreiben, wenn man die Forderung aufstellt, daß der Ausdruck eines Kunstwerkes in erster Linie in Formen und Farben, und erst in zweiter Linie im Gegenstand der Darstellung liege, und daß jedenfalls beide im Einklang miteinander stehen sollen.

Die Technik der modernen, künstlerischen Photographie gestattet sehr wohl, den geschilderten Grundsätzen gerecht zu werden, und die Probleme der Schwarzweißkunst zu lösen. Die einschlägigen Fragen habe ich in den Jahrgängen 1910 und 1911 dieses Jahrbuches eingehender behandelt. Ihrem ganzen Wesen nach verweist diese Technik den Photographen mehr auf eine Darstellung der Farbflecken in Form von Tonwerten ohne überwiegende Betonung der Farbfleckgrenzen. Daß in diesem Sinne künstlerisch Vollkommenes geleistet werden kann, beweisen zahlreiche Bilder aus allen Jahrgängen dieser Publikation.

Staudach im Chiemgau, September 1913.

Karl von Schintling.