



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Aufsätze

Orlik, Emil

Berlin, 1924

Über Photographie

urn:nbn:de:hbz:466:1-43543

ÜBER PHOTOGRAPHIE

DER müßige Kampf, den die Photographen oder Lichtbildner — wie sie sich heute nennen — um die Einreihung ihres Wirkens in das Kunstgebiet kämpfen, ist mit dem alten Satz entschieden: „Wer es kann, ist ein Künstler“ oder „Kunst kommt vom Können“ (obzwar Nestroy sagt: „Es gibt keine Kunst; wenn's einer kann, ist's keine Kunst, und wenn's einer nicht kann, ist's erst recht keine Kunst“). Auch der Gärtner, dem es gelingt, aus Blumen ein lebendiges farbiges Bild zu schaffen, ist ein Künstler, und mein Vater, der vortreffliche Schneidermeister in Prag, war auch einer. Aber „was man auch sei, und wäre es ein Minister, man ist es vollkommen, wenn man noch ein Dichter dazu ist,“ sagt Freund Heimann. Und David Octavius Hill hat deswegen die besten Photographien gemacht, die es gibt, weil er ein Maler, ein Künstler war, das heißt: ein Stück Dichter!

Wir wissen sehr wohl, was wir meinen, wenn wir einen Menschen musikalisch nennen, auch wenn er weder Musiker noch Musikant ist, aber leider haben wir kein entsprechendes Epitheton in den anderen Künsten, insbesondere nicht für jene vielen — oder sind es wenige? —, die von der Natur beglückt sind, außerhalb einer rationellen Betrachtung — ohne vorgefaßte literarisch-ästhetische Gedanken — in den Beziehungen der Farben und Formen, in dem Verhältnis des Dunklen zum Hellen: etwas zu fühlen, zu spüren, davon erschüttert zu sein, beschwingt zu werden. Nur diese sind berufen, zu sehen und zu wirken. — Ein guter Photograph muß

von ihrer Art sein. Bloß ein Paar Augen haben, das genügt nicht zum Sehen.

Wer jemals Gelegenheit hatte, die Photographien des schottischen Malers David Octavius Hill zu sehen, wird diese einfachen, starken, großlinigen Bildnisse nie vergessen. Ihre Wirkung ist so nachhaltig wie die von guten Zeichnungen. — Auch sonst kann man ja beobachten, daß ein guter Bildnismaler schon in den Photographien, die er aufnimmt, ein Stück von seiner Kunst und seinem Wesen ahnen läßt.

Hill hat in den Jahren 1843 bis 1846 als Hilfsmittel für ein Gruppenbild eine große Anzahl von Freilichtaufnahmen gemacht, die uns in Originalnegativen erhalten sind. Denn er wandte ein Verfahren an, das durch William Fox Talbot (1839) lichtbeständige Kopien von einem Papiernegativ ermöglichte. Vorher gab es nur Daguerreotypien.

Der Maler Daguerre hatte die Erfindung von Nicéphore Niépce zu Châlons, Lichtbilder in der Camera obscura herzustellen, durch die Verwendung von versilberten Kupferplatten lebensfähig gemacht. Das verwunderte und überraschte Paris wurde durch die Daguerreotypie in unbeschreibliche Aufregung versetzt, und bald eroberte sie die ganze Welt. Einen Begriff von dem ersten Eindruck dieser Wunderbilder auf die Menschen jener Zeit erhält man, wenn in dem schönen Buche „Der Geist meines Vaters“ von Max Dauthendey — dem Unvergeßlichen, der seine Seele während des Krieges, zermürbt und zerfressen von Heimweh, auf Java aushauchte — erzählt wird, mit welcher Leidenschaft und unter welchen Kämpfen Vater Dauthendey für die Einführung der Daguerreotypie in Deutschland und Petersburg kämpfte. Alles Wissenswerte über ihre Entwicklung und Geschichte in Hamburg bringt Wilhelm Weimar in einer wertvollen Abhandlung (1906), deren Bildbeigaben sehr gute Ätzungen nach den merkwürdigen, irisierenden, lebenswahren Daguerreotypien und Arbeiten von Hermann Biow und Stelzner zeigen; sie haben wie die Aufnahmen des David Octavius Hill die Vorzüge des Licht-

bildes in seinem höchsten Stil — *wenn Stil die stärkste Ausnützung der technischen Mittel zur natürlichsten und einfachsten Darstellung ist.*

Auch diese beiden Pioniere der Photographie waren Maler. Biow hat in Berlin für ein Album deutscher Zeitgenossen unter anderen Peter v. Cornelius, Christian Rauch, Alexander von Humboldt aufgenommen, Photographien, die durch ihre große Anschauung und Einfachheit ergreifen. Und Stelzner zeigt, im gleichen Geiste wie die Maler seiner Zeit, hamburgische Senatoren und Bürger schlicht und wahr. Oder haben umgekehrt die Porträtisten jener Zeit durch die Photographie eine Wandlung ihrer Anschauung erfahren? „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren!“ Wer in dem Buche von Henri Lapauze das Werk des großen Ingres betrachtet, dem kann es wohl auffallen, wie seine Bildnisse von der Mitte der vierziger Jahre an in ihrer Gesamtauffassung, in der Stellung und besonders auch in der Lichtführung zu den guten gleichzeitigen Photographien eine Beziehung zeigen. Das Bildnis der Baronin James Rothschild (1848), der Madame Henri Gonse (1852), die beiden Selbstbildnisse aus den Jahren 1858 und 1862, sie alle weisen einen unzweifelhaften Gleichklang der Wirkung mit der der Photographien auf.

Es ist eine ähnliche Wechselwirkung wie diese: die Mode, für die seit alten Zeiten die Einfälle und der Geschmack der Maler von Bedeutung waren, gibt ihrerseits wiederum den Werken der Maler oft eine aus ihrer neugeborenen Besonderheit entstandene Linie.

Daß später die erhebliche Verkürzung der Belichtungszeit, als der Wiener Optiker Voigtländer die Objektive verbesserte (die Momentaufnahme!), auf die Meister des Impressionismus großen Einfluß ausgeübt hat, ist ebenso unzweifelhaft. Man denke nur an die Werke des Degas. Es ist natürlich, daß die Verwendung der Photographie sich bis in unsere Tage gesteigert hat. Ob einer Photographien als Unterlagen und Hilfsmittel für seine Werke verwendet, in welchem Maße er dies tut, ist ganz gewiß für das endgültige Ergebnis ohne Bedeutung. Es gibt eine große

Anzahl bedeutender, original wirkender Kunstwerke — sogar expressionistischer —, deren Entstehung nur der Anregung bestimmter Photographien zu verdanken ist. In diesem Sinne äußerte sich auch Adolph Menzel in einem Gespräch mit mir in Bad Kissingen (1902). Durch den Kunsthändler Pächter waren ihm viele Jahre vorher Holzschnitte Hokusais und anderer Meister des japanischen Farbenholzschnittes gezeigt worden. Unter Fragen über die japanischen Maler und ihre Art des Studiums sprach er bewundernd über ihre scharfe Beobachtungsgabe, ihr „scharfes Gesicht“: daß sie Jahrhunderte vor uns nie gekannte, nie gesehene Momente der Bewegungen an Tieren gesehen und dargestellt hätten. Daran anschließend sprach er über den großen Wert der Momentaufnahmen für den Maler. Und Ferdinand Hodler plante in den letzten Jahren, einen guten photographischen Apparat anzuschaffen.

Ich erinnere mich, welches ungeheure Aufsehen in München im Jahre 1890 die Vorträge des amerikanischen Professors Edward Muybridge vor der versammelten Künstlerschaft erregten. Es waren durch ausgezeichnete Lichtbilder illustrierte Ausführungen über die Bewegung der Menschen und der Tiere, besonders in den damals noch ungekannten Darstellungen einzelner Phasen einer Bewegung in ihrer fortschreitenden Entwicklung. Von diesem Tage an war für uns der farbige Stich eines englischen Wettrennens mit der ausgestreckten Vor- und Nachhand der sehnigen Cracks eine unmögliche Darstellung geworden. Altmodisch! Diese Pferde fielen heute platt auf den Bauch vor den Augen, die sie noch gestern in schnellstem Galopp gesehen hatten. Es war Neuland. Zwei Jahre später erschienen dann seine beiden Werke „The human figure in motion“ und „Animals in motion“, für welche die grundlegenden Studien und Aufnahmen schon in der langen Zeit (1872 bis 1885), unterstützt von einem ganzen Stab von Künstlern, Photographen und Männern der Wissenschaft, mit großem technischen Aufwand gemacht waren.

In der hier folgenden Vorrede zu „The motion of animals“ hat

Muybridge den zu erwartenden Einwand selbst widerlegt, daß eine Verwendung der Momentaufnahmen dem Schaffen des Künstlers entgegenstehe. Die Art, wie er die Erkenntnis der einzelnen Bewegungsphasen in die Synthese der künstlerischen Anschauung und Darstellung führt, ist nicht sehr verschieden von den Prinzipien der chinesischen oder japanischen Künstler.

„The animals in motion“ (Tiere in Bewegung). Aus der Vorrede: „Im Frühjahr 1872, als der Verfasser die photographischen Landesaufnahmen der Regierung der Vereinigten Staaten an der Küste des Stillen Ozeans leitete, erhob sich in San Francisco eine Debatte über die Bewegung der Tiere, mit welcher sich nach dem Zeugnis Platos schon die alten Ägypter auf das ernsteste beschäftigten. Diese Kontroverse hatte wahrscheinlich ihren Ursprung in der kritischen Betrachtung des urzeitlichen Künstlers, der ein durch den Wald brechendes Mammut oder ein grasendes Renntier in sein hartes Material einritzte.

Wenn der Kunststudierende sich aus dem Buche sorgfältig die Phasen irgendeines Vorganges der fortschreitenden Bewegung skizziert hat, so wird er klug daran tun, das Buch beiseite zu legen und sich seinen Eindruck der Bewegung aus der unmittelbaren Beobachtung des Tieres *selbst* zu verschaffen. Durch diese Art des Studiums wird er fraglos die Unterschiede finden zwischen der Erkenntnis, die er durch eigene Erfahrung über eine der hier analysierten Gangarten gewonnen hat — insbesondere des Schrittes und des Galopps — und der Deutung, welche ihnen jemand geben würde, dessen Urteil sich nur auf die Tradition stützt. Und er wird überzeugt sein, daß die konkrete Wirklichkeit der tierischen Bewegung vollkommen wiedergegeben werden kann, ohne daß dadurch weder die Gesetze der Kunst noch die heilige Wahrheit der Natur verletzt werden.“ So Muybridge.

Wenn wir die früheren, nie wieder erreichten Lichtbilder aus den vierziger Jahren betrachten und fragen, weshalb sie auf uns viel stärker und künstlerischer wirken als im allgemeinen die Photographien unserer Tage, so sind verschiedene Gründe zu nennen.



DR. MUNRO. PHOTOGRAPHIE VON D.O.HILL.

Das Wesentliche aber, was sie besonders auszeichnet, ist ihre einfache, wahrhaftige Wirkung.

Der Geist jener Zeit, der letzte Ausklang einer gesunden, gut bürgerlichen Kultur, spricht aus ihnen. Der Bürger hielt es damals für eine Ehre, ein Bürger zu sein, und war befriedigt von seinem wahrheitsgetreuen schlichten Abbild, das nur manchmal in der Pose durch Anlehnung an einen alten Meister zu einer gewissen Würde oder Eleganz gesteigert zu sein brauchte. Erst als in den folgenden Jahrzehnten das Bürgertum sich in der Nachäffung des Adels und des Hofes gefiel und die Gründerzeit Millionäre und schnellgebaute Pseudopaläste hochbrachte, verlor auch die Wahrheit ihr „Gesicht“, und die Retusche hielt ihren Einzug.

Die photographischen Platten waren früher nicht farbenempfindlich, so daß die gelben, gelbgrünen und roten Farben des photographischen Objekts besonders dunkel auf der Kopie zu sehen waren. Nebenbei ein Grund, weshalb die alten Aufnahmen eine so farbige Wirkung in ihrer Einfarbigkeit haben; geradeso, wie die graphische Arbeit eines geborenen Malergraphikers farbig im Schwarz-Weiß wirkt. Deshalb haben oft Sommersprossen, Leberflecken und dergleichen, die auf dem Gesicht des Modells kaum sichtbar waren, störende dunkle Flecken auf der photographischen Aufnahme gezeigt. Um diese zu mildern oder zu entfernen, wurde die Retusche angewendet. Man deckte oder milderte solche, auf der Platte natürlich durchsichtigen Stellen mehr oder minder mit einer Deckfarbe ab. Es ist nicht zu verwundern, daß in einer Zeit, in der die Einfachheit und kulturelle Wahrhaftigkeit im Schwinden waren, die Photographen die Retusche als immer stärkeres Hilfsmittel anwandten, der herabgeminderten Wahrheitsliebe ihrer Besteller entgegenzukommen. Denn unterdessen waren auch aus den kleinen photographischen Ateliers, in denen *Maler* ihre künstlerische Anschauung von dem Abbild des Menschen mit ehrsamem Eifer auf den Daguerreotypien und Talbotypien darzustellen suchten, *Betriebe*, zum Teil große Betriebe geworden, und die Retusche nahm sich nicht nur des Negativs an, sondern

malte, verbesserte, kurz und gut log nun auch auf der photographischen Kopie, um den Besteller so darzustellen, nicht wie er war, sondern wie er es sich wünschte zu sein. Auch die einfache Pose verschwand, „das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war“ (Goethe). Die natürliche Anmut wich einer gemachten Lieblichkeit und Süßlichkeit.

Auf den Lichtbildern eines Hill oder Biow sitzen oder stehen die Menschen ruhig da in einer charakteristischen Haltung. Die Begabung dieser Künstler suchte die Eigentümlichkeit in jeder darzustellenden Person. Und in der Tat muß jeder Photograph etwas von dem Talent des Porträtisten haben: er muß ein Psychologe sein und die Gabe besitzen, die Erkenntnis der Persönlichkeit technisch zu materialisieren.

Die einfachen Objektive jener Zeit verlangten eine lange Expositionsdauer. Noch im Jahre 1843 schreibt der „Hamburger Correspondent“: „Der Maler Hermann Biow hat die Fortschritte der Heliographie seit der Erfindung Daguerres mit unermüdlichem Eifer verfolgt und erreicht nunmehr ausgezeichnete Lichtbilder mit Sicherheit und Schnelligkeit in weniger als einer Minute, bei bedecktem Himmel in höchstens drei Minuten Sitzungszeit.“ Man war also gezwungen, das photographische Objekt lange Zeit der Platte auszusetzen. Gerade diese Schwäche einer neuen Technik in ihrem Anfang macht sie stark in ihrer künstlerischen Wirkung. Sie zwingt von selbst zu der ruhigen, wohltuenden Haltung, die Goethe bei der Besprechung eines Bildes Talleyrands (von Gérard) schildert: „Wir erwehrt uns nicht des Andenkens an die epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, wo es nicht regnet, nicht schneiet, noch irgendein Sturm wehet: so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen.“

Die lange Expositionsdauer ergibt nun eine zusammenfassende Lichtführung und verleiht dadurch diesen früheren Lichtbildern ihre Größe; und die *Synthese des Ausdruckes*, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten

gezeichneten oder gemalten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien. Auch der technische Prozeß, besonders in der Folgezeit das nasse Verfahren, verlangte eine ruhige Sorgfalt und viel Liebe zur Arbeit. Die Summe der Bestrebungen des Malerphotographen und zugleich Technikers war dem einzigen Ziele zugewendet: gute Porträts zu schaffen, die sich durch eine psychologische Erfassung des Charakters, durch die Schärfe der Zeichnung, Reinheit und Zartheit in den tonigen Übergängen auszeichneten, das ist: *Photographien* auf das beste zu machen. Die modernen Photographen lieben aber, ihren Arbeiten den Habitus von Radierungen, Kohlezeichnungen, Öldrucken und Schabkunstblättern zu geben — und was diese photographischen Abzüge nicht alles sein möchten und vorstellen sollen. Auch das Gefühl für die gleichmäßige Schärfe und Durchbildung, die durch das einfache Objektiv bedingt war, ist zum Teil verlorengegangen. Photographische Bildnisse, auf denen ein Auge oder die Nasenspitze besonders prägnant und bis in das peinlichste Detail scharf aus dem sonst flauen Bilde herauswirken, sind nicht selten. Man nennt auch das „Expressionismus“. Die modernsten Objektive, deren außerordentliche „Lichtstärke“ als besondere Errungenschaft der optischen Technik gepriesen wird und die eine Aufnahme mit der kürzesten Belichtungszeit zulassen, haben eine kurze Brennweite und eine geringe Tiefenwirkung. Die Folge davon ist, daß das photographische Bild den kürzesten Moment eines oft zufälligen Gesichtsausdrucks zeigt, und dieser entsteht leider gerade in dem fatalen Augenblick, wo nach der Einstellung auf der Mattscheibe, dem Anbringen und Freimachen der Platte das photographische Opfer aus der erstarrten Erwartung mit einem von Ungeduld erfüllten Unterbewußtsein dem hart vereinzelt Auge der Linse ausgesetzt ist.

So paradox es klingt: die neueste Erfindung, die mit einem glückseligen Heureka begrüßt wurde, sind technisch komplizierte Objektive, die auf künstliche Weise die ehemals natürliche tech-

nische Bedingung zurückschaffen und unscharfe weiche Bilder ergeben. Auch heute verlangt der Besteller, sich nach seinem Geschmack dargestellt zu sehen, und die neueste Art der Photographien kommt den Wünschen der Menge auf das willigste entgegen. Man sieht keine Gesichtsfalten, die Wangen werden gerundet, und wenn noch das Weiße im Auge und das Glanzlicht auf der Pupille gehöhnt ist, freut sich die Welt über ihre Schönheit. Der Retusche wird damit halb die Arbeit abgenommen, da die Verschönerung der Modelle schon zu einem Teil vom Objektiv besorgt wird. Trotzdem muß noch gar oft die Silhouette, der Mode entsprechend, schlank gemacht werden, und manche krumme oder allzu hochstrebende Nase wird verbessert. Man betrachte solche Lichtbilder, und man wird finden, daß sie anziehend und — abstoßend zugleich wirken durch die verlogene Intention, die den Arbeitgeber mit dem Arbeitnehmer in *einem* Ziele verbindet: das Abbild bewußt zu fälschen.

Daß Photographien auch ohne Retusche unähnlich sein können und es tatsächlich, trotz der rein rationellen Wiedergabe durch die Linse, sind, ist oft, wie vorher schon gesagt wurde, durch den momentanen ungewöhnlichen Ausdruck bedingt. Ein Versuch aber, einen Menschen in verschiedenen Beleuchtungen von verschiedenen Standpunkten aus aufzunehmen, zeigt photographische Abbilder, die oft kaum dasselbe Modell vermuten lassen.

Die so häufige Asymmetrie der beiden Gesichtshälften, die besonders bei geistigen Menschen auffällt, wirkt hier in mancher Beleuchtung so stark, daß die „Porträtähnlichkeit“ sehr gering wird. Da aber die Retusche nicht zufrieden war, nur die störenden Zufälligkeiten zu beseitigen, und auch in die Form eingriff, und da gewiß der größte Teil der Retuscheure nicht einmal die allgemeine Form beherrscht, die aufgebaut und aufgewachsen ist zu einem besonderen individuellen Gefüge, obendrein der Retuschierende meistens das Modell gar nicht gesehen hat, so entsteht ein allgemeines Glätten und Umformen nach dem jeweiligen Zeitgeschmack. Es wäre eine Doktorarbeit darüber zu schreiben,



LADY RUTHVEN. PHOTOGRAPHIE VON D.O.HILL.

wie sogar das Ethnographische und ein gewisser folkloristischer Fetischismus in den photographischen Bildern der verschiedenen Zeiten und Völker sich dokumentiert. Ich habe auf meinen weiten Reisen mit besonderem Interesse in den verschiedenen Städten die Schaufenster der bürgerlichen oder Vorstadtphotographen studiert. (Die sogenannten künstlerischen Lichtbildner sind in allen Großstädten eine eigene Gilde.) Die in Wien beliebte Vollbusigkeit, der martialische Ausdruck des Marinesoldaten im Schaufenster zu Marseille — immer ein wenig der Held von Tarascon —, die Gainsborough-Tradition mit dem picture-hat in London und das kleine Mädchen von Shanghai, das dem Bilde des gerade beliebten, so schönen Darstellers der Frauenrollen nachgebildet ist! Und wenn dieselbe Person sich in Paris, in Wien oder in New York photographieren läßt, so zeigt jede der Photographien den spezifischen Grundcharakter des Stadtgeschmacks. Oder man betrachte die Photographien des zweiten Empires! Wie die Mode und das Gefallen der Zeit an bestimmter Form einwirken: hier sind schöne Frauen mit Vorliebe von der Rückseite aufgenommen, die Taille meistens „schlank“ retuschiert, damit der birnenförmige Fortsatz des Rückens besonders zur Geltung kommt. Wie schon früher eine Wechselwirkung zwischen Malerei und Photographie nachweisbar ist, so war sie es noch stärker zu jener Zeit, als die Verschönerung und Versüßlichung immer mehr sich breit machten, und ist es heute noch!

Leute, deren Wahrheitsliebe der äußeren Erscheinung gegenüber so geschwächt ist — sogar Menschen, von denen wir sagen, „sie haben Charakter“ —, daß nur eine Photographie sie befriedigt, auf der sie nach dem banalsten Schönheitssinn dargestellt sind, können ja nur den Wunsch haben, in dieser selbigen Art auch gemalt zu werden. So halten es, wie gesagt, sogar die Besseren. — Was Wunder, daß die Masse sich auf Gemälden so gemalt sehen will. Die Kunst ging nach dem Brote, das ihr eine rechte Hand darreichte, während die linke auf die verschönte Photographie hinwies; und das bürgerliche Bildnis wurde von Stufe zu Stufe

herabgedrückt, wieder nach dem Vorbild und unter dem Einfluß des Hofes und des Adels. Die Ansammlungen von Bildnissen, die von allerlei Präsidenten, Bankdirektoren, Bürgermeistern usw. der Reihe nach gemalt wurden, sind Beweis genug.

Möglicherweise werden aber trotzdem gerade wieder Maler, die unbeirrt ihren Weg gehen, der Photographie helfen und ihr die Zukunft bringen, die von den berufenen Lichtbildnern unserer Tage im heimlichen Kampf gegen das widerstrebende Publikum als ideale Erfüllung ihres Berufes erstrebt wird.