



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Lux, Joseph Aug.: Das ästhetische Problem in der Photographie

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Man kann meist lesen, Werner von Siemens sei der älteste Sohn seines Vaters gewesen. Dem ist aber nicht so. Die Familienstammbäume verzeichnen als das älteste Kind der Eltern der berühmten vier Brüder einen Ludwig, geboren im Oktober 1812, verschollen und kinderlos gestorben. Das nächste Kind war eine Tochter: Mathilde, von der in den Lebenserinnerungen Werners häufig die Rede ist. Dann folgte wieder ein Sohn: Werner, kurz nach der Geburt gestorben. Das vierte Kind seiner Eltern, der dritte Sohn also erst, ist Ernst Werner, der „Berliner Siemens“, am 13. Dezember 1816 zu Lenthe geboren, gestorben am 6. Dezember 1892.

Es folgten dann zwei Söhne und eine in zartem Alter verstorben Tochter.

Das achte Kind des erwähnten Elternpaares, Karl Wilhelm, der „Londoner Siemens“, wurde am 4. April 1823 geboren. Er starb am 19. November 1883.

Das nächste Kind des Siemens-Deichmannschen Ehepaares war Friedrich August, der „Dresdner Siemens“, geboren am 8. Dezember 1826, gestorben am 26. Mai 1904 zu Dresden.

Wiederum das nächste Kind: Karl Heinrich, der „Russische Siemens“, geboren am 3. März 1829, gestorben am 21. März 1906 zu Mentone.

Es folgten noch vier Geschwister, drei Söhne und eine Tochter.

Über die Lebensgeschichten der vier berühmten Erfinderbrüder besteht schon eine ziemlich reiche Literatur, von der namentlich die „Lebenserinnerungen“ Werners, dritte Auflage, Berlin 1901, das Buch von Pole: Wilhelm Siemens, Berlin 1890, und Ehrenbergs Untersuchung in „Entstehung und Bedeutung großer Vermögen“ in der Deutschen Rundschau, Heft 7 und 8 des Jahrgangs 1902, zu erwähnen sind.

Über die Unternehmungen des Hauses Siemens unterrichten: Howe, Siemens & Halske, Berlin 1897, und namentlich Ehrenberg in dem großangelegten Werke „Die Unternehmungen der Brüder Siemens“. Erster Band bis zum Jahre 1870. Viena 1906.



## Das ästhetische Problem in der Photographie

Von Joseph Aug. Euz

**L**wig interessant und unerschöpflich an Überraschungen ist das Experiment. Auch in der Photographie hält sich der Handwerker an das Typische, Hergebrachte und Gewohnheitsmäßige, während der Forscher, der Erneuerer, der Künstler den unerschöpflichen Schatz der künstlerischen Möglichkeiten zu heben versucht. Jeder Schritt in dieses nie vollends entdeckte Land bringt Unvorhergesehenes, beglückende Erscheinungen, enttäuschte und erfüllte Hoffnungen, Mißerfolge und Siege. Ein gegen eine von der Sonne grell beleuchtete Wand photographierter Körper in leichten, weichen Gewändern, umspinnen von den auf der Mauer

liegenden Schatten einiger hochstieliger Pflanzen, Disteln etwa, kann eine wundervolle stilistische Erscheinung geben, in der die Gestalt selbst unkörperhaft, „flächig“ und lichtdurchflossen wird. Für die künstlerische Wirkung der Photographie, namentlich wenn sie die Bestimmung hat, als Wand schmuck zu dienen, soll die Betonung der Fläche ja nicht vergessen werden. Hier ist das Problem, die zurückweichenden Verkleinerungen, die Perspektiven, die gleichsam Löcher in die Wand legen, ganz zu vermeiden. In der Skala von Schwarz und Weiß, von Hell und Dunkel soll alles in einer Ebene auf der Bildfläche liegen. Die klare und scharfe Auszeichnung der Konturen ist dabei nicht so wichtig als die dekorative Nebeneinandersetzung von Hell und Dunkel, von Nuance gegen Nuance, die die Konturen eher auflösen als verschärfen. Wenn es einer Unterstützung durch Analogien bedarf, so könnte man sagen, daß die Kunst des Amateurs in solchen Fällen eine schmuckhafte, um nicht gleich zu sagen eine schmucksteinähnliche Wirkung mit Glück anstreben kann oder etwas, das in der Tendenz der ebenfalls auf Flächenwirkungen hinarbeitenden alten gotischen Gobelins oder des modernen Ornaments liegt, das ebenfalls Flächencharakter anstrebt. Wo eine künstlerische Wirkung erwünscht ist, wird sie am ehesten erreicht werden durch das Streben nach ornamentaler Erscheinung. Was sich im modernen Plakat durch die Vorgängerschaft der modernen Stilisten in der Malerei längft vollzogen hat, die flächig dekorative Durchführung, das hat die Photographie mit ihren Mitteln von Licht und Schatten, die die abwesende Farbe unter Umständen auf das herrlichste suggerieren können, noch zu tun. Dann erst wird sie sich die ursprüngliche Heimat alles Bildmäßigen erobern, die Wand. Vielleicht nicht die Plakatwand, sondern die Wand des Interieurs, des Wohnraumes. Die flächig dekorative Behandlung der künstlerischen Photographie, die auf diese Art ins Ornamentale gesteigert wird, fordert eine sorgfältige Beobachtung der Licht- und Schattenverteilung, der rhythmischen Abwechslung und Anordnung von Hell und Dunkel, Schwarz und Weiß. Es wird im allgemeinen viel zu wenig beachtet, daß im Ornament überhaupt und selbstverständlich auch in der modernen Malerei, in der Raumausstattung und in der Architektur die dunkeln Teile der Farbgebung eine ebenso wichtige Rolle spielen wie die hellen Teile, und daß beide in der Wiederkehr und Variation von dem künstlerischen Intellekt voraus empfunden werden. Die Proportionalität spielt also auch in der Farbgebung, in der Licht- und Schattenverteilung eine außerordentliche Rolle, und je strenger, gebundener, stilistischer der künstlerische Ausdruck erscheint, desto bewußtvoller wird das Geheimnis der schönen Proportion auch in der Hinsicht behandelt. Der Photograph, der auf diesem Wege experimentell vordringt, kann Ungewöhnliches leisten, wenn seine Erfahrung in der Wahrscheinlichkeitsberechnung der Licht- und Schattenwirkung auf der Platte hinlänglich gediehen ist. Glücklicherweise gibt es für diese künstlerischen Möglichkeiten kein Rezept, das sich zu einer handwerksmäßigen Konvention verknöchern ließe. Das Gelingen des Experiments hängt hier von dem künstlerischen Instinkt des

Photographen ab, der die Überraschung liebt und sich selbst übertreffen will. Jedes Gelingen in der Richtung dieses künstlerischen Zieles wird ein Fund sein, der sich nicht leicht wiederholt. Und das ist gut, denn der Wert des künstlerischen Experiments in der Photographie wird dadurch wesentlich erhöht, daß Unika entstehen. Jedes Bild eines Malers erscheint als Unikum und rechtfertigt als einzigartige künstlerische Offenbarung, die in derselben Art nur einmal möglich ist, den hohen ideellen und danach auch bezifferten Wert. Etwas ganz ähnliches in gemessenen Grenzen gilt auch für die Photographie, die nach hohen Zielen strebt. Der Handwerker, der in der berufsmäßigen Fronen schafft, mag sich in den billigen Konventionen halten, die ihm der niedere Geschmack seines Publikums vorzeichnet. Wer in der mechanischen Alltagsübung aufhört, geistig zu arbeiten, wird die künstlerische Sache auch in der Photographie nicht um einen Schritt weiter bringen, im Gegenteil. Die einzigen Konventionen, die der fortschreitende und erobernde Photograph anerkennet, sind die bindenden Wegweiser, die er von den letzten Errungenschaften der modernen Kunst empfängt. Es kann dem Photographen nur zum Vorteil gereichen, wenn er sich mit der exklusivsten Kunst der modernen Malerei in ein Verhältnis setzt als genießender und eindringender Kunstliebhaber. Nicht etwa deshalb, weil er hoffen kann, die zauberhaften Wirkungen der modernen Malerei lichtbildnerisch zu reproduzieren, aber er kann hoffen, eine Aufdeckung der ästhetischen Probleme zu finden, die auch seiner Entwicklung den Weg weisen müssen.

Die eigenartigsten und interessantesten Schöpfungen wird der Photograph dort erreichen, wo er gleichsam freischaffend verfährt, im Porträt und in den auf dekorative Effekte hinarbeitenden Aufgaben, in denen die Landschaft, die Pflanze oder das sonstige dargestellte Objekt nur Mittel zum Zweck ist, die Wunder des Lichtes mit seinem Gegensatz, dem Schatten, zu offenbaren. Im Porträt wird er jeden kühnen originellen dekorativen Gedanken wagen können, manchmal sogar auf Kosten der sogenannten photographischen Porträtstreue, denn jede durch Licht- oder Schattenwirkung erreichte Originalität kann den Vorzug des Interessanten haben, wenn sie auch auf Kosten der Deutlichkeit geht. Wir wissen zu genau, daß jeder zweckvoll angestrebte Grad von dekorativer Verschleierung geeignet sein kann, der Porträtaufnahme einen mystischen Glanz zu geben, eine Vergeistigung hineinzutragen, die das Unbedeutende bedeutend macht und über das Modell hinaus eine neue, in sich selbst beruhende Schönheit geben kann. Daß das Bild möglichst groß im Rahmen erscheinen, alles störende Beiwerk, das die Absichtlichkeit des Arrangierens ausdrückt, vermieden und die höchste Zucht der Vereinfachung angestrebt werden soll, gehört zu den banalen Grundsätzen der Amateurlkunst, bei denen wir uns nicht mehr aufzuhalten haben. „Die Einfachheit ist die letzte Zuflucht komplizierter Naturen.“ Aber außer jenen rein künstlerischen Arbeiten, wo es dem experimentierenden Amateur vergönnt ist, schöpferisch zu arbeiten, gibt es sehr viele Aufgaben für ihn, die im Dienste einer Kultursache stehen. Hier ist das Objekt nicht mehr bloß Träger

des Lichtes, wie in den Augen der Impressionisten, denen der menschliche Körper, Früchte, ein zerbrochener Krug und ein paar Zwiebeln vom malerischen Standpunkt gleichwertig erscheinen, weil sie ihnen zunächst nur als Offenbarungsmöglichkeit des Paradieses der schönen Farben und des Lichtes erscheinen, das diesen Farben erst das vibrierende Leben einhaucht. Wenn es sich darum handelt, die Schönheiten und die Überlieferungen der Heimat zu buchen, architektonische Werte in der Landschaft, im Städtebau und in der Heimatkunst aufzufassen und lichtbildnerisch darzustellen, eine Sache, die heute ziemlich weite Kreise beschäftigt und zur Tagesaufgabe des Photographen gehört, dann steht das Problem anders vor uns. Der entdeckungsfreudige Schönheitsjucher verfährt nicht mehr selbstherrlich, er ist nicht mehr hauptsächlich Impressionist, sondern sozusagen Architekt, der klar und meßbar zeigen will, was lineare und proportionale Schönheit heißt. Ein Instruktives tritt in den Vordergrund. An Stelle der Nuance regiert die Linie. Was zunächst interessiert, ist nicht die Aufgabe, sondern das Objekt, während im ersten Falle bei dem rein lichtkünstlerischen Verfahren die Aufnahme das Interessante war, nicht das Objekt. In diesem ersten Fall wollte der Photograph ein Bild seines Geistes geben, nicht des Modells. Im zweiten Falle will er das Modell zeigen und nur indirekt ein Dokument seines Geschmacks, seiner Disziplin, seiner Fähigkeit, das Schöne zu erkennen, wo es sich vorfindet, zeigen. Das ist in der Tat keine geringe Aufgabe. Um ein Gebäude zu photographieren, soll der Amateur die Augen eines Architekten haben, er soll sofort den Standpunkt erkennen, von dem aus sich die interessanteste künstlerische Seite der Architektur offenbart. Er soll wissen, auf welche Merkmale es gerade den modernen, baukünstlerischen Gebildeten ankommt. Natürlich interessiert uns das Detail, einzelne Partien, nicht nur der Aufbau des Ganzen. Selbstverständlich soll das Architekturobjekt so groß im Rahmen stehn wie nur möglich. Das Geheimnis der schönen Proportion, das ja das eigentliche innere Schönheitsmerkmal der Baukunst ist, muß dem Photographen vollends aufgegangen sein. Hat er es gefunden, dann weiß er es auch mit annähernder Sicherheit an den Werken der alten und neuen Baukunst zu entdecken. In der Tat ist es vom architektonischen Standpunkt aus das Wichtigste, was uns an den Architekturwerken interessiert, das, woran sich das auf Rhythmus und Harmonie gestellte Empfinden zuerst und instinktiv wendet. Die Ausbildung dieses Sinnes, des sechsten, ohne den die Musik bloßer Lärm, architektonische Massen nur Ungetüme, Farbe, Licht und Schatten unvermittelte Gegensätze, Tast- und Geschmacksempfindungen lediglich Quantitätsindrücke sind, diese Ausbildung liegt der Hauptsache nach außerhalb der Betätigungssphäre des Amateurs, sie bildet den allumfassenden Bezirk der künstlerischen Bildung, aber sie hat natürlich den stärksten Einfluß auf die künstlerischen Leistungen in der Photographie. Vielleicht wird später einmal Gelegenheit sein, das künstlerische Gesetz der schönen Proportion und ihre Anwendung auf die Amateurphotographie ausführlich zu behandeln, was in diesem

Zusammenhang nicht geschehn kann. Für diesesmal muß es genügen, auf die Bedeutung dieser Frage aufmerksam zu machen, die bei jeder Architekturaufnahme eine eminente Rolle spielt und nicht nur hier, sondern in jedem Landschafts- und Straßenbild, nicht nur was die Objekte in der Naturansicht betrifft, sondern auch die Verhältnisse, in denen sie auf der Platte zu stehn kommen. Bei Gebäudegruppen sind nicht nur diese Gesetze maßgebend, sondern auch die Wahl eines geeigneten Standpunkts, von dem aus die Gruppe als einheitliches Ganzes zusammengefaßt erscheint. Dieselben Gesetze, die für das einzelne Gebäude oder für malerisch aufgelöste Gebäudegruppen gelten, finden ihre Anwendung auf die Platz- und Straßenbildung, auf das Nebeneinander mehrerer Gebäudeanlagen, die in der höhern Ordnung der städtebaulichen Verfassung eine Einheit zu bilden haben, was ich später einmal nachweisen will. Der Photograph, der uns in städtebaulicher Hinsicht interessante Straßen-, Platz- und Gebäudeaufnahmen bringen will oder mit dieser Rücksicht Aufnahmen von schönen Brunnen, Denkmälern, Gärten, Bäumen und Baumgruppen, muß mit den allgemeinen Städtebaugrundsätzen bis zu einem gewissen Grade vertraut sein, damit er weiß, worauf es bei der Aufnahme ankommt. Es werden ganze Bücher publiziert, photographische Publikationen als Architekturwerke, Städteansichten und Albums usw., die durch eine gewisse malerische Auffassung anziehend erscheinen, und die doch nur in einem verminderten Grade brauchbar sind, weil ihnen eben der architektonische Blick für Bauwerk und Städtebau fehlt. Aber die Gesetze der proportionalen Harmonie, die in der Baukunst, im Städtebau und schließlich doch auch in der Malerei eine bedeutende, vom Laienpublikum aber viel zu wenig gewürdigte Rolle spielen, sind sogar auch maßgebend für die Raum- oder Flächengebilde, die sich in der photographischen Platte oder in der Bildfläche selbst repräsentieren. Kurz, wir wollen die Objekte so auf unsrer Fläche haben, daß sie selbst in der Erscheinung auf der Platte eine interessante Teilung des darin zur Verfügung stehenden Raumes bewirken, ganz abgesehen davon, daß wir zugleich einen interessanten Einblick in den künstlerischen Geist der gegebenen reellen Verhältnisse des Objekts bieten wollen. Diese künstlerische Pflicht läßt nicht nach, ob es sich nun um Landschafts-, Architektur-, Interieur- oder Modellaufnahmen handelt. Also auch die schlechtweg genannte Industriephotographie bedarf des künstlerischen Adels, und diese ganz besonders. Daß sich der sogenannte Industriephograph, der Architekturen und Interieurs aufnimmt, der künstlerischen Notwendigkeit entbunden glaubt, ist der große Sammer, unter dem alle Architekten und Raumkünstler, die auf solche Leistungen angewiesen sind, zu leiden haben, hier ist eine Bresche, in die der kunstliebende, ästhetisch disziplinierte Photograph zu treten hat.

