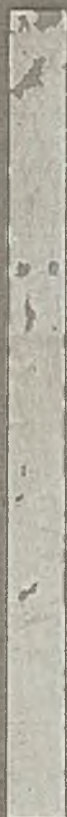


~~10.654/III~~
152



1 9 2 8 / 2 9



DAS KÜNSTLERISCHE LICHTBILD IN AMERIKA

von FRANK R. FRAPRIE, F. R. P. S., Boston



P. 394/28/29

Obgleich die ernst zu nehmenden Lichtbildkünstler in Amerika, wie aus der jährlich in „The American Annual of Photography“ veröffentlichten Statistik über Ausstellungen hervorgeht, keine sehr bedeutende Zahl im Verhältnis zur Bevölkerung der Vereinigten Staaten und Canadas aufweisen, ist doch ihr Eifer recht groß, und sie leisten sehr Ansehnliches im Laufe des Jahres. Von den 44 öffentlichen Ausstellungen, die im Jahre 1925/26 in der ganzen Welt abgehalten wurden, entfielen 13 auf Amerika, und im Jahre 1926/27 stellten sich die entsprechenden Zahlen auf 10 zu 39. Wenn man bedenkt, daß es in Amerika nur ungefähr 40 Lichtbildvereine gibt, und daß Deutschland, das mehr als zehnmals so viel Vereine und wahrscheinlich eine bedeutend größere Zahl von künstlerischen Lichtbildnern besitzt, überhaupt keinen Lichtbild-Salon hat, so fühlen wir, daß wir unser redlich Teil dazu beitragen, um die Kerze brennend zu halten. Die öffentliche Ausstellung, in der jeder seine Fähigkeiten gegen die der anderen abwägen und selbst, sei es durch persönliche Besichtigung, sei es durch das Studium der Reproduktionen in den Magazinen und Jahrbüchern, sehen kann, was auf diesem Gebiete geleistet wird, bildet ein wirksames Mittel für die Weiterentwicklung der Lichtbildkunst.

Die bedeutendste Ausstellung des letzten Winters in Amerika war unstreitig die von Pittsburg. Sie findet alljährlich statt, und die Bilder hängen in zwei geräumigen Galerien des Carnegie Instituts, eines der größten Kunstmuseen der Vereinigten Staaten. Das Niveau der Auslese ist sehr hoch, und ein Aussteller, der dort ein oder mehrere Bilder regelmäßig zeigen kann, darf sich bewußt sein, daß er mit dem Strome schwimmt und eine Arbeit leistet, die angenommen wird, weil sie dem von der zuständigen Jury festgesetzten Normalmaß entspricht. Die Frage, ob eine Jury überhaupt befugt ist, das Normalmaß für eine öffentliche Ausstellung zu bestimmen, kann bestritten werden; aber die Jury in Pittsburg pflegt für gewöhnlich Bilder auszuwählen, die eine interessante Schau abgeben; aus der ganzen Welt sucht man sich daran zu beteiligen, so daß viele Nationen in verschiedenartigster Weise vertreten sind. Weitere Jahres-Salons sehr hohen Ranges finden sich in den Vereinigten Staaten in Buffalo, Los Angeles (zwei) und abwechselnd in San Francisco und New York, während die Salons in anderen Städten mehr oder minder regelmäßig geöffnet werden. Diese Veranstaltungen erfolgen durch Lichtbildvereine oder ähnliche Organisationen, und die dafür nötigen Geldmittel werden zum Teil durch die Raummiete, welche Kunstmuseen für das Aufhängen entrichten, durch Eintrittsgelder und Inserate in Katalogen aufgebracht, und die Endrechnung wird schließlich durch eine Sammlung unter den Interessenten beglichen.

Die Canadier sind augenscheinlich glücklicher daran. Alljährlich finden große Provinzial-Ausstellungen in Toronto, Ottawa und Neu-Westminster statt, deren Besucher nach Hunderten und Tausenden zählen. In jeder dieser Ausstellungen sind Kunst und Lichtbildkunst vertreten, und der Anreiz ist so groß, daß aus der ganzen Welt Lichtbilder eingeschickt werden. Durchschnittlich dreißigtausend Besucher gehen täglich durch die Ausstellung in Toronto, und diese Zahl ist noch nirgends sonst, selbst nicht auf der großen Dresdner Lichtbildausstellung von 1909, erreicht worden.

Aus den Kreisen der Lichtbildkünstler wird dem Vorgehen der Jurys vielfach starke Opposition entgegengebracht. Gewiß ist, daß viele Bilder von einer Jury zurückgewiesen, von einer anderen angenommen werden, daß die Jurys den Arbeiten abhold sind, welche nicht mit den durchschnittlichen Normen ihrer Begutachtung übereinstimmen, und daß infolgedessen entschieden originelle Arbeiten abgewiesen werden, während durch und durch konventionelle Arbeiten, die



zwar in technischer Hinsicht vorzüglich sind, aber jeder Originalität entbehren, leicht die Prüfung bestehen. Dieser Kritik gegenüber läßt sich nur entgegnen, daß die Organisatoren einer jeden Ausstellung immer viel mehr Bilder erhalten, als ihnen zu hängen möglich ist, und daß es ihr unbestreitbares Recht bleibt, ihren eigenen Weg bei der Auswahl zu verfolgen. Wenn sie es nicht verstehen, auf der Höhe der Zeit zu bleiben, dann wird ihr Unternehmen fehlschlagen und keinen Erfolg erringen. Dem Genie (seiner eigenen Meinung nach), das sich beklagt, die Anerkennung werde ihm versagt, können sie mit Recht erwidern, was der Meisterschaftsboxer zu der großen Schar derjenigen, die ihn herausfordern möchten, sagt: „Geht hin und erwerbt euch erst einen Namen“. Wenn eine Arbeit, die von der Jury zurückgewiesen wird, wirklich wertvoll ist, aber ihrer Zeit voran-eilt, dann erleidet ihr Urheber nur das Schicksal, das die Welt immer dem Bahnbrecher bereitet: Anerkennung und Ruhm lange nachher, wenn Anerkennung und Ruhm ihm nichts mehr bedeuten.

Der Lichtbild-Club in New York veranstaltete im Sommer 1928 eine Ausstellung, bei deren Organisation er sich einer neuen Art und Weise befleißigte. Sein Ausschuß wählte etwa 150 Lichtbildner aus allen Weltteilen aus und forderte jeden Einzelnen auf, einen Abzug nach eigener Wahl beizusteuern. Hierdurch kamen diese Aussteller in die Lage, sich selbst zu behaupten, indem sie ihre Lieblingsbilder aufhingen, die anderswo zurückgewiesen worden waren. Ich bezweifle, daß viele von dieser Gelegenheit Gebrauch gemacht haben! Selbst hier mußte eine Auswahl getroffen werden. Die Aussteller selbst mußten durch eine Jury bestimmt werden, wenn auch ihre Arbeiten nicht der Prüfung unterlagen.

Das künstlerische Lichtbild gewinnt Raum in Amerika. Von der Abgötterei einer Mode gehen wir zu Neuem über. Bilder von schwermütiger Düsterei, leicht verschwommene Darstellung, Softfocus-Arbeiten, Modelle heutigen Tages haben nacheinander ihren Platz erobert, und jede neue „Mode“ eröffnet neue Möglichkeiten.

WEGE DER LICHTBILDKUNST IN SOWJET - RUSSLAND

Von Dr. ALEXYS A. SIDOROW-Moskau

Professor an der Staatsuniversität

Generalsekretär der Staatsakademie der Kunstwissenschaft

Kustos des Kupferstichkabinetts am Museum der Schönen Künste

Die photographische Kunst in Rußland hat manches erlebt — nicht nur in den letzten Umwälzungsjahren. Vor dem Kriege hat man in Rußland die Photographie, als Liebhaberphotographie, gern gepflegt. Die älteste russische photographische Gesellschaft, in Moskau, zählt jetzt schon 35 Jahre. Zeitschriften wurden herausgegeben, vieles aus der ausländischen Literatur war in guten Übersetzungen vorhanden; in wissenschaftlichen Kreisen hat man die Photographie zu ständiger Hilfe herangezogen. Hier war die Stellung der Photographie kaum von der westeuropäischen zu unterscheiden. Die künstlerische Photographie machte alle stilistischen Etappen der europäischen Kunst mit.

Zwei Richtungen machten sich bemerkbar: die eine ging vom täglichen Leben aus. Man machte Genreaufnahmen, man trachtete nach bildmäßiger Wirkung der Komposition. Die Themata waren meistens aus dem Volksleben geschöpft. Unter „Genre“ war man schon längst in Rußland gewohnt, Dorf- und Bauernleben zu verstehen; das war eben die wichtigste Strömung der demokratisch gesinnten russischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die „genrehafte“ Richtung der vorrevolutionären russischen Lichtbildkunst war demgemäß auf die Erzeugnisse früherer Generation eingestellt.

Nun bestand neben dieser Genre-Richtung eine zweite, welche sich besonders in der Bildnis-Photographie dokumentierte. Hier war man sehr europäisch; die letzten Errungenschaften der Länder der Weltzivilisation wurden eifrig studiert; was man besonders betonen möchte, wäre der Einfluß der Lichtbildkunst Englands auf die russische Photographie.

Ganz absichtlich aber haben wir hier diese zwei Richtungen nicht „im realistischen“ oder „im ästhetischen“ gegeneinander gestellt. Beide Richtungen waren malerisch, strebten nach einer gewissen Weichheit, nach harmonischer Zusammentönung aller Einzelheiten, das Reinphotographische — die Schärfe und Präzision der exakten Photographie — galt als „unkünstlerisch“. Als wichtig wurden „stimmungsvolle“ Motive und Titel betrachtet. Man photographierte schöne Mädchen und charaktervolle Altersköpfe, man suchte Momente vom täglichen Leben festzuhalten. Eine sehr hohe Wichtigkeit wurde auch verschiedenartigster Technik beigemessen. Bromöl und Gummidruck, Durchdruckverfahren und viele andere wurden eingeführt. Ein Trapani, ein Künstlerphotograph ersten Ranges, würde als Zierde der Lichtbildkunst eines jeden europäischen Landes gelten. Die professionelle Photographie erreichte eine eigene Höhe. Die Revolution machte Vielem ein Ende. In Rußland wurden auch der Photographie ganz neue Wege gewiesen.

Was man vorerst betonen mußte, wäre, daß alle besten Errungenschaften der früheren Kunst (inklusive Photographie) unversehrt die Revolution überlebt haben. Was wir früher über die künstlerische Photographie gesagt haben, ihre zwei Richtungen betonend, das gilt auch für die Lichtbildkunst Sowjet-Rußlands des letzten Jahres. Die große Jubiläums-Ausstellung, die 1928 von der Staatsakademie der Kunstwissenschaft in Moskau organisiert worden war und an die 7000 Bilder umfaßte, zeigte dies sehr nachdrücklich. Das Alte ist geblieben; wie früher treiben manche „malerische“ Photographie und erzeugen damit sehr schöne Wirkungen. Entscheidend werden immer die neuen Wege sein. Nun hat gerade die große Moskauer Ausstellung gezeigt, daß neue Wege sich der russischen Photokunst eröffnet haben.

Was zu dieser Kenntnis der jetzigen Stellung der Lichtbildkunst in Rußland gehört, ist die offizielle Einschaltung der Photographie in den Kreis der in einem Gewerkschaftsbund organisierten „freien Künste“ der Sowjet-Union. Ein Photograph ist in Rußland formal ein Künstler; d. h. er hat alle die Rechte zur Sicherung und Bewertung seiner Arbeit, die der Maler oder der Bildhauer hat. In der umfangreichen Gewerkschaft der Kunstarbeiter bilden die Photo- und Kinokünstler eine besondere Sektion; die Russische Gesellschaft ist jetzt zu einer Abteilung der Staatsakademie der Kunstwissenschaften geworden; wir glauben, zum ersten Male wird hier die Photographie als ernste Kunst betrachtet und neben die anderen gestellt. Früher hat man von der „künstlerischen Photographie“ gesprochen, wenn man von irgendeinem ihrer Erzeugnisse eine „ästhetische“ Wirkung empfangen zu haben glaubte. „Künstlerisch“ war also etwa mit „schön“ identisch. Welche Photographie war aber „schön“? Eine stimmungsvolle Landschaft, ein jugendliches Antlitz können gewiß als „schön“ betrachtet werden, ihre getreue Wiedergabe im Lichtbild hat auch ihre Reize behalten. Das „Naturschöne“ (bezw. das „Characterschöne“ der modernen Ästhetik) bleibt hier die Hauptsache. Ein Photograph als Künstler betrachtet, ist einem Spiegelbildner mehr gleich, als einem Künstler. Gerade hier ist die Photographie als Kunst am eifrigsten geleugnet worden. Die Photographen selbst betrachten ihre Vorzüge als im Technischen fußende. Mit Kunst aber hat das „Schöne“ oder das Technische nicht so viel gemeinsam, wie es dem Laien erscheint. Nach der genialen Erlösungsarbeit Conrad Fiedlers steht es für die heutige Wissenschaft fest, daß das Gebiet der Kunst ein eigenes, dem der Schönheit und Technik abgesondertes Gebiet ist. In ihm walten spezielle Gesetze des Form- und Komposition-Aufbaues. Wichtig bleibt nun, wie sollte man diese Gesetze auf die Photographie anwenden?

Die gemeinsame wissenschaftlich-theoretische Arbeit der russischen Staatsakademie der Kunstwissenschaften und der Russischen Photographischen Gesellschaft hat vieles dazu beigetragen, die schwierige Frage zu lösen. So wurde für die russischen Theoretiker der Lichtbildkunst der bekannte Begriff von der „Photogenie“ aktuell. Rußland steht ja unter dem Zeichen eines sehr hohen Aufschwunges des Kino. Die „Photogenie“, ein Wort des früh verstorbenen Franzosen Dellue, ist für die Lichtbildkunst insofern zu einem Stichwort geworden, als in dem Begriff die Wichtigkeit einer autonomen, von der Malerei unabhängigen Ausdrucksform für das photographische Schaffen gegeben war. „Photogenisch“ heißt ungefähr etwas „für die Photographie besonders Geeignetes“. Etwas, was man in der Malerei oder Zeichnung keineswegs so ausdrücken könnte. Nun sind diese Versuche nach solchen selbständigen Ausdrucksfähigkeiten der Lichtbildkunst im modernen Rußland sehr verschiedene Wege gegangen. Gerade die Ausstellung 1928 hat dies gezeigt. Die Einen suchen der Selbständigkeit der Lichtbildkunst im wörtlichen Sinne des Begriffes gerecht zu werden. Photographie heißt ja „Licht bilden“. Alles, was vom Licht ausgeht, alles, was mit dieser oder jener Beleuchtung zusammenhängt, scheint für die Photographie besonders geeignet zu sein. Also „Rembrandt-Stimmung“. Der große Holländer wird, von der modernen Kunstwissenschaft aus betrachtet, zu einem „Licht“-Bildner eher, als zu einem Maler. Gerade in dieser Richtung arbeiten die russischen Lichtbildkünstler der Gegenwart sehr fleißig. Es seien die Namen von Nappelbaum und Sterenberg erwähnt, beide in Moskau. Mit der älteren „malerischen“ Richtung hat diese „Licht- und Schatten“-Kunst gewiß viel gemeinsam. Und doch scheint hier etwas bestimmt neu zu sein: ein Suchen nach rein photographischen Ausdruckswerten. Die Photos von A. Sterenberg, dem Bruder eines der führenden Maler Sowjet-Rußlands D. Sterenberg, müssen als photographisch (oder „photogenisch“) reiner, die des populären M. Nappelbaum als „schöner“ bewertet sein. Und doch ist diese Richtung gewiß rein „ästhetisch“. Die Photographie sucht nach Stimmungswerten. Sie wird zu einer darstellenden Kunst, die neben der Malerei und Druckgraphik ihren Platz wohl behaupten kann und doch als neue, nie dagewesene Ausdrucksart sich nicht durchsetzen könnte. In dieser ersten

Variante ist der Schwerpunkt entschieden auf den Positiv-Prozeß gestellt. Das wichtigste bleibt der Druck, die Farben, die Tonübergänge. So bleibt diese Richtung der Malerei doch allzu nah.

Ein weiterer, viel wichtigerer Schritt ist aber von den Lichtbildkünstlern Rußlands getan, die den Nachdruck bewußt auf das Optische legen. Die Photographie ist zuerst und zuletzt ein neues Sehen. Das Objektiv und seine Möglichkeiten ist der eigentliche Träger aller photographischen Kunst. Im Kino hat diese Richtung zu der bekannten „Spiel-losen“ Chronik des „Kino-Auges“ am konsequentesten geführt. In der Photographie aber wären zwei verschiedene Gruppen bemerkbar. Die eine geht ganz gewissenhaft auf das Neue, das Niedagewesene. Man sucht für das Objektiv neue Standpunkte, neue Winkel, neue Perspektiven. Die drei begabtesten und bekanntesten Meister dieser „revolutionären“ Photographie, Rodschenk, Lissitzky und Gemtschuschny, stehen unter einem nicht zu leugnenden Einfluß der modernen deutschen Photographie, der „Bauhaus-Richtung“. Hier macht man auch in Moskau „gegenstandlose“ Photos oder solche, die ein Objekt von oben, von unten, kurz von allen nur möglichen Seiten aufnehmen. Diese Richtung ist gewiß die neueste. Auf das Technische, auf die Positiv-Prozesse wird hier wenig Wert gelegt; die Aufnahmen selbst in ihrer oft verblüffenden Neuheit sind ganz „ehrlich“ aufgenommen, d. h. ohne jeden Nachdruck zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit des Objektes als solches; die Komposition bildet für diese „linke“ Gruppe die Hauptsache.

Wenn man aber von irgendeiner Richtung als von einer „linken“ spricht, muß es gewiß auch eine geben, die mehr „rechts“ zu stellen wäre. Die bekanntesten Lichtbildner der neuen Richtung, die Photographen von Beruf sind, unter denen man G. Eremin, A. Grünberg, S. Klepikow, V. Givago nennen könnte, gehören prinzipiell zu der „optischen“ Richtung der Lichtbildkunst. Eremin z. B., ein Spezialist in Städteaufnahmen und ein ganz hervorragender Meister der Landschaftsphotographie, hat viele seiner besten Arbeiten auf ein sehr gelungenes, obgleich kühnes Experiment eingestellt, das Nah- mit dem Fernsehen in einem Blick vereinigt. Die Photographien Eremins, meist Vergrößerungen des allerkleinsten Formats, was ihnen auch viel unbestimmt Weiches gibt, die starken Lichtwirkungen von Grünberg, die sehr interessanten Reflexwirkungen bei Givago sind alle auf optischem Wege gewonnen. Freilich bei keinem von ihnen ist eine Tendenz zu einem ganz sachgemäß klaren, scharfen und gerade hier besonders „photographischen“ Lichtbild bemerkbar. Eine photographische Tugend in der wissenschaftlichen Präzision einer botanischen oder zoologischen Aufnahme zu finden, sind die russischen neuen Lichtbildkünstler noch nicht entschlossen. Und doch scheint, rein theoretisch betrachtet, hier sehr viel Verwertbares zu finden zu sein. Diese Detailliertheit, die Schärfe und Genauigkeit, die früher als „unkünstlerisch“ galten, weil man unter dem Banne des „Malerischen“ stand, — gerade sie wurden doch in anderen Zeiten (z. B. am Anfang des 19. Jahrhunderts) in der bildenden Kunst als notwendig, als schön betrachtet! Die „Neue Sachlichkeit“-Bewegung der allermodernsten Kunst scheint all diesen Schärfen der Formcharakteristik wieder den Sieg verschaffen zu wollen.

Und doch werden die Lichtbildkünstler der nächsten Zukunft sich gewiß daran erinnern, daß eine Kunst nur dann als wahre Kunst gelten kann, wenn sie aus allen ihr gegebenen Voraussetzungen volle Konsequenzen zu ziehen imstande sein wird. Ein Objektiv, die Forderungen des Negativ- und des Positivprozesses sind das der Photographie Gegebene. Man muß sich aber stets erinnern, daß sich hinter dem Objektiv ein menschlicher Intellekt befindet. Die Forderungen, die der Zeitgeist an die Lichtbildkunst stellt, wenden sich nicht in letzter Linie an den Menschen hinter dem Objektiv. Neues Schaffen, — das bedeutet, neue Möglichkeiten für das Kunst-Sehen und Kunst-Erkennen zu eröffnen; das heißt aber auch den neuen gewaltigen Themata der lebendigen Gegenwart gerecht zu werden.

Gerade hier am Schlusse könnte man die Thematik der allerneuesten russischen Lichtbildkunst streifen. Die „Photo-Reportage“ gilt für die meisten jetzt als das Notwendigste. Die große Ausstellung der Sowjet-Photographie 1928 war zur Hälfte mit solchen Werken versehen. Hier suchte man alles zu fixieren, was nur irgendwie für das „lebendige Leben“ in U. S. S. R. charak-

teristisch wäre. Szenen der Revolution und des Bürgerkrieges; friedliche Arbeit, Straßendemonstrationen, neue Typen, neues Leben der herrschenden Arbeiterklasse; alles war gewissenhaft zum Darstellungsobjekt gemacht. Verschiedene von diesen Photo-Berichterstatlern sind technisch und gewiß auch ästhetisch sehr hoch zu stellen (Schaihet, Krassinsky). Bei den anderen ist die Photographie wieder zum Amateurhaften niedergesunken. Vielleicht haben wir gerade hier die Zukunftsaufgabe der Lichtbildkunst in Sowjet-Rußland. Wie dem auch sei, eine gewisse Strömung der speziellen Kritik und Presse betrachtet alle anderen Arten der Photographie als ungenügend. Ein strenger Geist des Puritanismus ist immer für die radikalen Kreise einer Umwälzungsperiode charakteristisch. So konnte man vor nicht allzu langer Zeit in der populärsten Photozeitschrift Rußlands einen Artikel lesen, in dem jede Aktphotographie als Pornographie bezeichnet wurde!

Zuallerletzt aber sei hier der Ausstellung der Staatsakademie der Kunstwissenschaft in Moskau gedacht, auf der schon zum vierten Male die Erzeugnisse der Lichtbildkunst auf einem Gebiete — dem der Bewegungskunst — zusammengestellt sind. Gerade hier, scheint uns, war das Interessanteste und Wichtigste von allen zeitgenössischen Versuchen und Errungenschaften auf dem Gebiete der russischen Lichtbildkunst zu sehen. Vielleicht ist man hier in gewissem Sinne Westeuropa voraus. Die Ausstellung der Bewegungskunst 1928 wurde zu einer internationalen; die besten russischen Künstler-Photographen, wie Eremin, Givago, Grünberg, Wlarsjewsky, konnten sich mit den besten deutschen Photographen messen. Gewiß ist man in Rußland noch lange nicht auf dem Niveau der europäischen Positiv-Technik; exorbitante Gesetze machen für uns die Papiere, Platten und Chemikalien Deutschlands unzugänglich. Was aber das Gedachte, das Kompositionelle betrifft, so hat Rußland vieles der anderen Welt zu zeigen. Man treibt mit allergrößtem Erfolg „Multiplikations-Photographie“ (Kinomatographie auf einer Platte); die Maschinen-Bewegungsstudien von Petrow, die Sportphotographien von Piotrkowsky, „komposite“ Photostudien von Teleschen können zu dem Besten gerechnet werden, was die zeitgenössische Lichtbildkunst überhaupt gegeben hat.

Man studiert in Rußland aufs eifrigste alles, was nur über die Photographie des Auslandes zu lesen und zu sehen ist. Man darf erwarten, daß die nächste Zeit für Rußland eine Zeit der Blüte der Photographie sein wird. Und wenn man alles zusammenfaßt, was hier auseinandergesetzt wurde, so würde die Antwort auf die wichtigste Frage nach dem „Wie“ dieser Zukunftsphotographie lauten: die „photogenische“, die reine Photographie ist im Aufstieg. Die „malerischen“ Zeiten gehen über. Die alte Ästhetik neigt sich ihrem Ende. Wir leben in einer außerordentlich beweglichen und bewegten Zeit, jeder Tag bringt neue Probleme und neue Lösungen, praktisch wie theoretisch.

DIE KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE IN FRANKREICH

Von Graf von SANTEUL

Präsident der nationalen Vereinigung der Photographischen Gesellschaften in Frankreich und des Vorstandes des Internationalen Salons, Paris

Seit ungefähr drei Jahren, einem denkwürdigen Datum, hat die Lichtbildkunst in Frankreich einen entscheidenden Sieg errungen. In allen Kreisen und ganz besonders im Kreise von Künstlern, den Malern und Kupferstechern, ist man sich darüber einig, daß ein Lichtbildkünstler, der dieses Namens würdig sein will, ein Künstler sein muß. Infolgedessen ist auch die Jury des internationalen Lichtbild-Salons in Paris fast die gleiche wie die des Kunstsalons; den Vorsitz führt Herr Paul Chabas von der Akademie. Und das Publikum, das unseren Ausstellungen früher nur Mißachtung entgegenbrachte, strömt jetzt in Scharen herbei, die Eröffnung „le Vernissage“ der Lichtbildausstellung ist zu einem Pariser Ereignis ersten Ranges geworden.

Dieser Erfolg wurde nicht mühelos errungen, vielmehr bedurfte es eines langen Kampfes, bis sich die doch offenkundige Tatsache im Lande Daguerres durchgesetzt hatte, daß nämlich ein Bild, sei es ein Lichtbild oder ein anderes, immer doch ein Bild bleibt, das, vom ästhetischen Gesichtspunkte aus gesprochen, nach denselben Regeln und Kriterien wie jedes beliebige Bild beurteilt werden muß, gleichviel ob es mit Bleistift, Wischer, als Stich oder auf Bromsilber hergestellt ist.

Hiermit soll nicht gesagt sein, daß die Einreihung der Lichtbildkunst in Frankreich unter die bildenden Künste den besonders glänzenden Eigenschaften der einheimischen Lichtbilder zu verdanken sei; sondern die ausländischen Beiträge in den Pariser Salons seit 1924 haben wegen ihrer Güte und besonders wegen ihrer Verschiedenartigkeit einen äußerst lebhaften berechtigten Erfolg als besondere Schenswürdigkeit erzielt. Und eben durch diese Besonderheit wurde die Gunst des Publikums gewonnen.

Der gegenwärtige Stand der französischen Lichtbildkunst mag mit einigen Worten erläutert werden.

Zwei ganz entgegengesetzte Richtungen sind zu unterscheiden; die eine strebt nach einem möglichst getreuen Abzug des Negativs, man könnte von integraler Lichtbildkunst sprechen; die andere sucht im Gegenteil dieses Negativ zu interpretieren und verlangt weitestgehende persönliche Einwirkung. Von diesen beiden Schulen zählt die zweite die meisten Anhänger; als Ausdruck der Ästhetik ist sie die schenswerteste und modernste. Beim Suchen nach Interpretation hat sie sich das im höchsten Grade geschmeidige Verfahren — die Übertragung durch Öl oder Bromöl — als Sondergebiet erwählt.

Eine Gruppe von Künstlern des nördlichen Gebietes, die Lichtbildgesellschaft der Pikardie in Amiens, hat gewissermaßen die Meisterschaft hierin erlangt und sich nicht nur im Pariser Salon, sondern auch auf den großen ausländischen Ausstellungen in Europa und Übersee ausgezeichnet. Sie ist soweit wie möglich in dem Studium dieses schönen Verfahrens vorgedrungen, das dem Stich, dem Steindruck, dem Mezzotinto, verwandt ist. Die interessantesten Ergebnisse wurden mit den Farbenübertragungen und der Übertragung auf lithographischen Stein und auf Zink erzielt.

+

Die Übertragung in zwei oder drei Farben, wie sie hier angewendet wird, hat nichts mit dem Kolorieren zu tun, d. h. mit dem Aufschmieren von Farben auf eine schwarz-weiße Skizze. Analog wie bei einem farbigen Stich auf die Kupferplatte wird das Bromöl-Original so viele Male

mit der Presse auf die Papierunterlage übertragen, als der Ausführende Farben anbringen will. Die Ausführung ist sehr einfach, und die Ergebnisse sind sehr sehenswert und oft sehr schön, doch muß der Techniker durchaus Künstler sein, ein sehr gut geschultes Auge haben und die Gesetze der Farbmischung von Grund auf kennen. Die geschicktesten Künstler aus der Pikardie wenden nur zwei Farbauftragungen in Ergänzungsstönen an, wie orange und veilchenblau, oder grün und rot, wovon die eine dem Licht, die andere dem Schatten des Bildes dient; auf diese Weise erhalten sie sehr kräftige Kontrastwirkungen.

Das jetzt so moderne Streben nach Vereinfachung konnte sich bei diesen Verfahren in meisterhafter Art durchsetzen. Zur Darstellung des Kubismus, Konstruktivismus und Überrealismus wird die Übertragung besonders bevorzugt.

Trotz der glänzenden Erfolge dieser Methoden gewinnt die Ausführung auf rein photographischem Wege, oder wenn man so sagen will, die integrale Lichtbildkunst wieder an Beliebtheit in Frankreich, obgleich man häufig tadeln hört, die Abzüge auf Brompapier seien unbeständig und wenig haltbar im Vergleich zu dem Bild, das durch Übertragung hergestellt wird. Dieses, das aus Papier und fetter Farbe, toten, nicht der Fäulnis unterworfenen Materialien, besteht, hat tatsächlich eine gleich lange Lebensdauer wie der alte Stich. Läßt man aber diese rein materielle Frage außer acht, so ist es gewiß ebenso sicher, daß das reine Lichtbild dank dem raschen Fortschritt der Wissenschaft in den letzten Jahren sich auf vielen Gebieten behaupten kann, die ihm bislang nicht zugänglich waren. Vermittels der Objektive mit weiter Öffnung zu $F:1,3$ oder $F:1,8$, welche dem Lichtbildner jetzt fertig von der optischen Industrie geliefert werden, ist es ihm möglich, auch bei schwachem Licht kräftige neue Wirkungen zu erzielen, und es wird ihm leicht, zur Dämmerstunde oder selbst in der Nacht Momentaufnahmen zu machen.

Dagegen wird es dem Aufnehmenden, der bislang einzig und allein das gewöhnliche Sonnenlicht benutzte, mittels der enormen künstlichen Lichtmengen, welche die „Sunlights“ der Ateliers liefern, leicht, sich in dem Gebiete der Phantasie und selbst des Unwirklichen zu ergehen. Durch doppeltes oder dreifaches „Überdrucken“, das beim Film ständig angewandt wird, ist ihm nun alles, was der Zeichenkünstler ehemals nur seiner Einbildungskraft verdankte, erreichbar. Kurz gesagt, dank der neuesten Mittel kann der gegenwärtige Lichtbildner in der integralen Lichtbildkunst je nach dem Grade seines Temperaments und seiner Ausbildung das Negativ interpretieren. Sicher ist die Lichtbildkunst eine vollkommene Kunst, und es zeugt von keinem revolutionären Denken, zu behaupten, ihre Bestimmung sei, binnen kurzem die Stelle der graphischen Künste, ihrer Vorgänger, einzunehmen. Dies ist bereits vollendete Tatsache bei der Bildausstattung der Bücher und Zeitschriften.

Die Zeit der Forschungen und Erfindungen, in der wir leben, wendet sich immer mehr von den leichten Werken reiner Beobachtung ab. Die Zeiten, in welchen die geometrische Nachbildung angewandt wurde, sind vorüber sowohl für die Lichtbild- als auch für die übrige Kunst. Wenn das Bild einer Person oder einer Landschaft nicht deutlich einen Gedanken, ein Gefühl oder eine überwundene Schwierigkeit widerspiegelt, so ist es so gut wie nicht vorhanden. Zu dieser Bemühung um eine Charakterisierung der Persönlichkeit können wir uns nur beglückwünschen.

Das moderne Leben ist eingestellt auf Schnelligkeit, Vereinfachung, auf das Symbol und das Schema. Hiergegen läßt sich nichts tun, und die abseits Stehenden bleiben im Unrecht. Die Lichtbildkunst ist aktuell. Sie hat ihre Apostel, bedeutende Apostel, die wie zu einer geliebten Herrin zu ihr aufschauen und ihr mit jedem neuen Tag die Worte des großen Dichters weihen:
„die kleine, die feine, die reine, die Eine!“

DAS LICHTBILD IN ENGLAND

Von E. O. HOPPE-London

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Lichtbild immer einsichtsvoller gewertet wird, und das Verständnis dafür ist zum größten Teil das Ergebnis einer unermüdlichen Pionierarbeit.

Zweifellos ist dieser Aufschwung in großem Maße dem Anreiz und der Inspiration des Amateurs zu verdanken, der Individualität und den Mut seiner Überzeugung in das moderne Lichtbildwesen hineingetragen hat.

Man muß sein Hilfsmittel achten und darf sich seiner nicht schämen. Das mechanische Auge der Kamera sieht und hält alles ganz genau fest, was ihm vorgesetzt wird, läßt aber nicht sichtbar werden, was das menschliche Gehirn empfindet. Man muß lernen, mit dem Auge der Kamera zu sehen und sich mit dem Gegenstande selbst zu befassen, sein Wesentliches zu entdecken und das Licht als ein Kompositionselement zu behandeln.

Für den Lichtbildner ist es ebenso wesentlich wie für den Maler oder Bildhauer, sich mit den Geheimnissen plastischer Darstellung vertraut zu machen. Wenn es auch nicht nötig sein mag, anatomische Studien in so erschöpfendem Maße vorzunehmen, wie es die Ausbildung des Malers oder Bildhauers erfordert, so muß er doch eine gründliche Kenntnis der Struktur, z. B. des menschlichen Körpers, haben. In dieser Beziehung ist es gut, die vorzüglichen Elfenbein- oder Holzschnitzereien japanischer Künstler wie Hokusai oder Ungo Tai unter vielen anderen zu studieren. Ihr Gefühl für Formen, Konturen und Linien kann der Lichtbildbeflissene nicht hoch genug als Hilfe einschätzen, um Individualität des Ausdrucks schätzen zu lernen.

Je nach der Persönlichkeit dessen, der die Kamera handhabt, kann sie zur Mittlerin werden, Schönheit zu offenbaren. In der Hand des Künstlers wird das subtile Wesen ihrer sensitiven Kunst von Jahr zu Jahr mehr zur Geltung kommen; wer sich jedoch auf den reinen Zufall verläßt, wird sein Werkzeug nie beherrschen, sondern eher zu seinem Sklaven werden.

Wer die Entwicklung des modernen Lichtbildwesens studiert, wird mehr Ursache haben, von den Unterschieden in der Interpretation und der Auffassung zu sprechen als von denjenigen der technischen Verfahren, denn diese haben sich in den letzten zwanzig Jahren, obgleich Verbesserungen vorgenommen wurden, materiell nicht geändert.

Bemerkenswerte Ergebnisse werden von denjenigen erzielt, die künstlerisch inspiriert und sich dabei bewußt sind, wie weit ihr Hilfsmittel ihren Absichten zu entsprechen vermag. Klar ist, daß dieses durch einen feingebildeten Geschmack überwacht werden muß. Wer nur technisch eingestellt wäre, würde zwar eine genaue Wiedergabe von Tatsächlichem erreichen, aber mangels künstlerischen Verständnisses das Geistige vermissen lassen, da sein Sinn nur auf das Erfassen des Gegenständlichen gerichtet ist, ohne dem geistigen Gehalt Rechnung zu tragen.

Manchmal kann man über gute Lichtbilder lesen, sie zeigten „eine enge Annäherung an die Kunst“, wobei jedoch das Wort Kunst mißbraucht und gleichzeitig eine bedauerlich falsche Auffassung ihres Wesens bewiesen wird. Die Frage, ob die Lichtbildkunst die Bezeichnung Kunst beanspruchen darf, ist eine schon alte Streitfrage, die viele Erörterungen und Beweisführungen mit sich gebracht hat. Herr Solomon J. Solomon behauptete kürzlich, „die Lichtbildegebnisse seien weitgehend vom Zufall bedingt“. Während solche summarisch herabsetzenden Behauptungen, die kaum annehmbar sind, aufgestellt werden, hört man andererseits gelegentlich auch übertriebene Äußerungen über den Wert des Lichtbildes; beide Meinungen sind abwegig und beruhen auf einem Mangel an Verständnis für das, was die Lichtbildkunst zu leisten vermag.

Wenn diese sich selbst treu und auf ihr eigenes Gebiet beschränkt bleibt, wenn es ihr gelingt, die Struktur, die Abstufungen, Tönungen und Werte von

Licht und Schatten der unendlich zahlreichen Gebilde in künstlerisch disziplinierter Weise wiederzugeben, indem ein chemisch entwickeltes Negativ dem Licht ausgesetzt und gedruckt wird, dann gebührt ihr gewiß ein besonderer Platz unter den Künsten.

Die Lichtbildkunst beruht auf einem bewundernswerten wissenschaftlichen Verfahren, wenn jedoch ein Künstler hinter der Kamera steht, sieht er mit und durch die Linse, und wenn ihm die Gabe innewohnt, das Schöne und Bedeutende zu erkennen und zu unterscheiden, trifft er danach seine Anordnungen, seine Auswahl und verzichtet auf das, was ihm nicht zusagt. Bei der Aufnahme und beim Exponieren beobachtet er die flüchtigen, bedeutsamen Lichtschwingungen, die Stimmungen in der Natur, und dies hält er fest.

In den wenigen Augenblicken des Exponierens kann ein künstlerisch begabter Mensch eine besonders rasche Phantasie und Auffassung, scharfe, persönliche Beobachtung und feine, ästhetische Impulse entfalten. Die Kamera ist ihm ein anpassungsfähiges, gehorsames Instrument. Nicht nach dem Exponieren, sondern vorher und während desselben kommen Auffassungen und Erfindungskraft zur Geltung.

Sicherlich verdient die Lichtbildkunst als Mittel künstlerischen Ausdrucks eine von Vorurteilen befreite Betrachtung. Nach allem Gesagten muß das Ergebnis unabhängig von den angewandten Mitteln bewertet werden. Manche Leute behaupten noch immer, jede Handmalerei sei ein Kunstwerk.

Niemand, der von feinerer Empfindung beseelt ist, wird verlangen, daß die Lichtbildkunst je eine freischöpferische Kunst werde, dagegen kann sie aber zum mindesten das Hilfsmittel zur Schöpfung sein und in höchstem Grade von der Persönlichkeit desjenigen, der die Werkzeuge handhabt, individuell gestaltet werden. Jede wahre Kunst ist im wesentlichen eine vom Gefühl bedingte Angelegenheit des Sehens.

Wenn ein gewisses Vermögen vorhanden ist, eine abstrakte Idee in edler Weise auszudrücken, wird der von Empfindung Beseelte immer ein besseres Werk erzeugen als derjenige, der unempfindlich bleibt, und dem es an Inspiration mangelt. Sein Kunstinstitut wird ihn vor Übermaß und Überspanntheit bewahren; ist dagegen jemand ein kühler, korrekter Lichtbildner, so ist dies ein sicheres Zeichen, daß ihm das künstlerische Temperament fehlt. Wenn die Anhänger dieser letzten Gattung mit ihrem engherzigen Streben nach Schärfe der Einzelheiten und ihren mikroskopischen Zielen nach Kräften dazu beitragen, die Lichtbildkunst herabzuwürdigen, als sei ihre einzige Aufgabe, Geschautes wieder in Erinnerung zu bringen, und so die Entfaltung ihrer Möglichkeiten hemmen, sind auf der anderen Seite die Extremisten durch ihren behaupteten Sieg arrogant und herrisch geworden und stellen Ansprüche an die Lichtbildkunst, die außerhalb ihres Gebietes liegen.

Die Lichtbildkunst hat ihre Grenzen, und von der Erkenntnis dieser Grenzen — nämlich der Reichweite ihrer Hilfsmittel — hängt ihre feinste Vollendung ab.

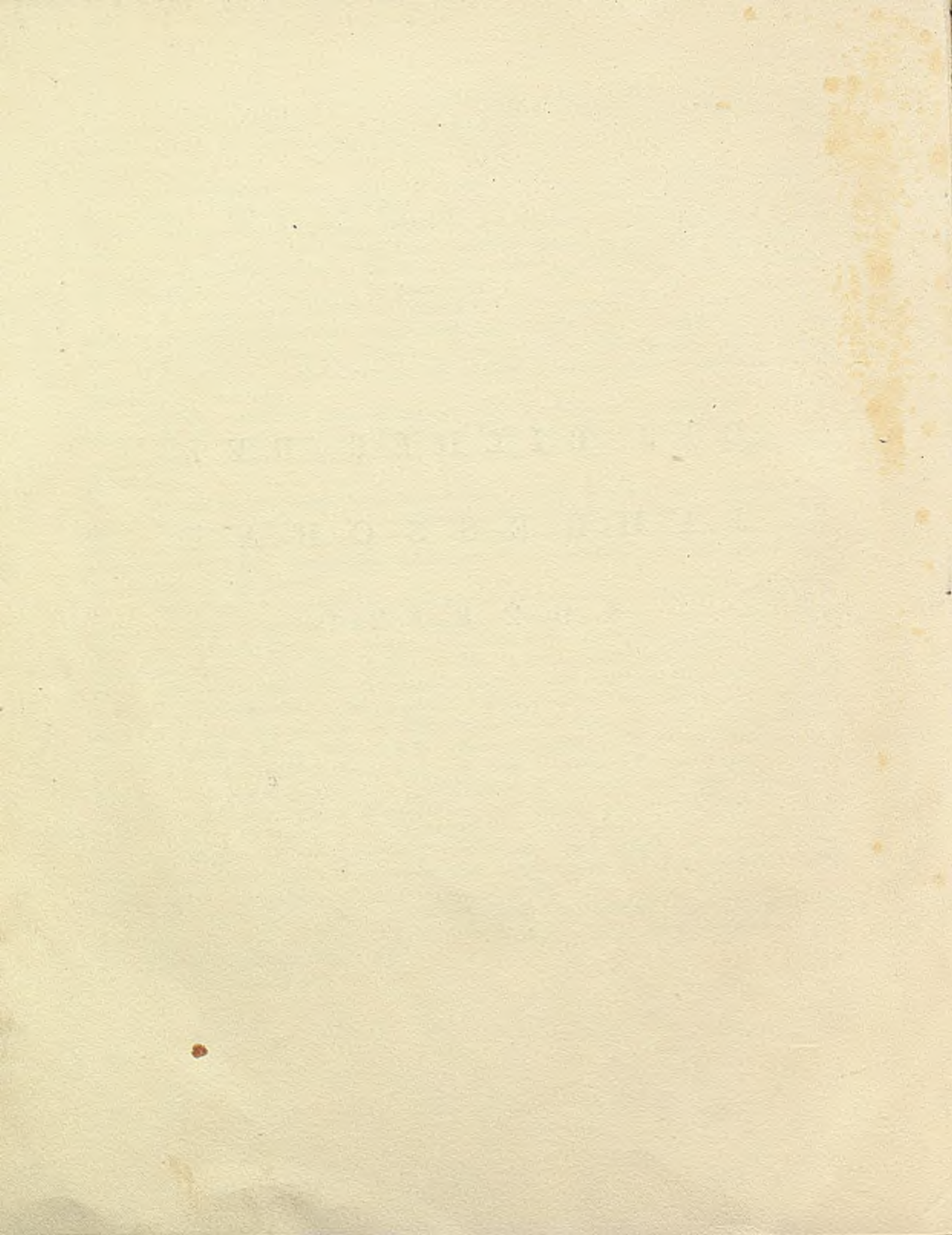
Die Schönheit und Stärke der Lichtbildkunst liegt in ihrer Besonderheit. Wenn ihre herrlichen Eigenschaften mißbraucht und alle Spuren der Entstehung des Bildes verwischt werden, kommt dies einer Preisgabe ihrer künstlerischen Art gleich.

Malen und Zeichnen wird durch die Lichtbildkunst nie verdrängt werden, aber die Zeit wird kommen, da sie ohne Überhebung oder unangebrachte Bescheidenheit allgemein der Mal- und Zeichenkunst gleichgewertet wird.

D I E B I L D E R D E R

J A H R E S S C H A U

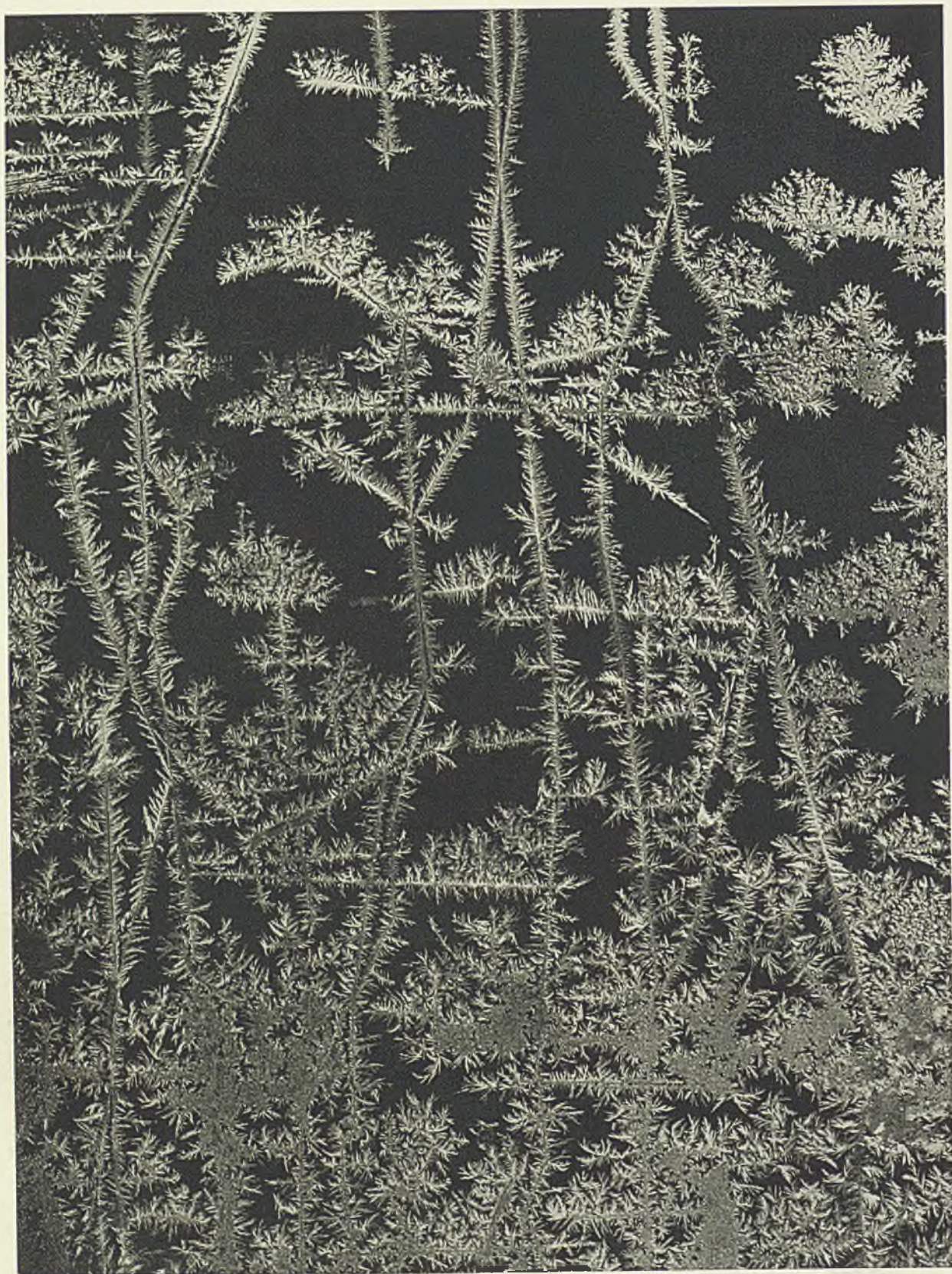
1 9 2 8 / 2 9





GEORG SCHEDELE

SILBERDISTEL



JOH. GRAF

EISBLUMEN



EWALD HOINKIS

REFLEXE



LOTHAR WETZEL

FEUERWERK



MAX HEGELE

ALLALINGLETSCHER



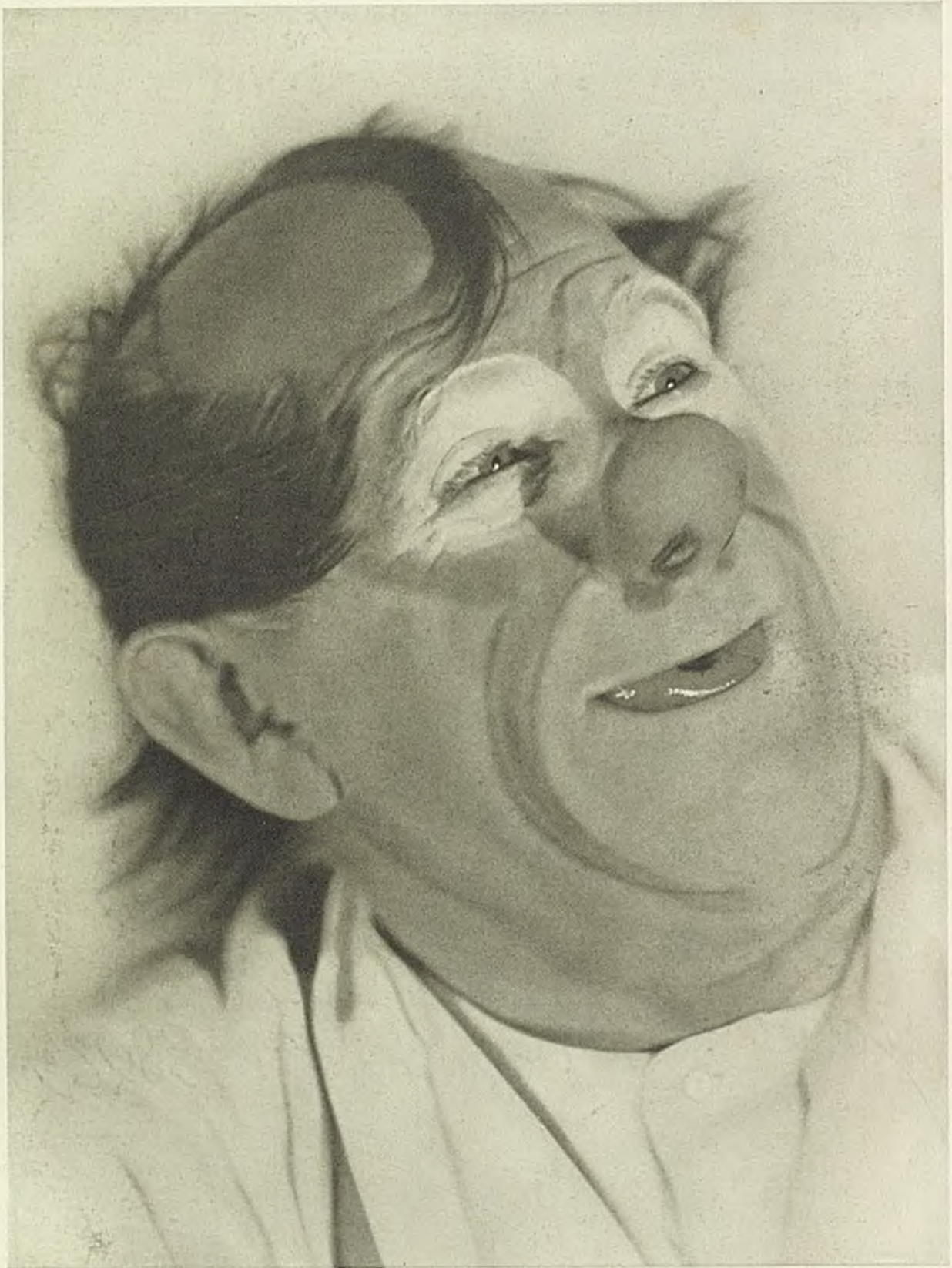
ALBERT LEON

KREUZSPINNE, UNTERSEITE



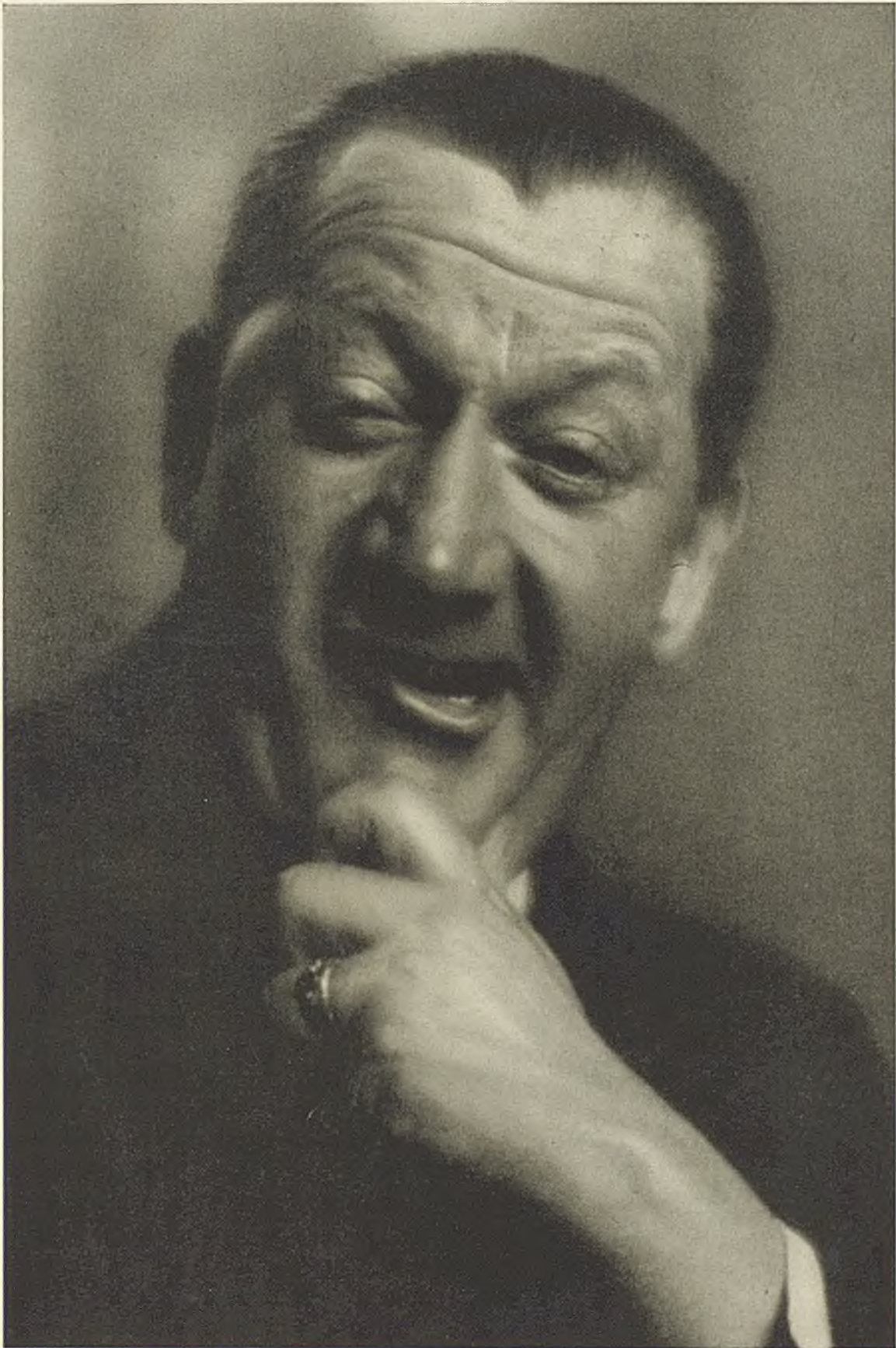
RUD. ZIMMERMANN

KÄMPFENDE HIRSCHKÄFER



STONE

„CALLE BRONETT“



MARIO V. BUCOVICH



G. VON DONGE



MARIO VON BUCOVICH



HANS WINDISCH

OSTSEEDÜNE



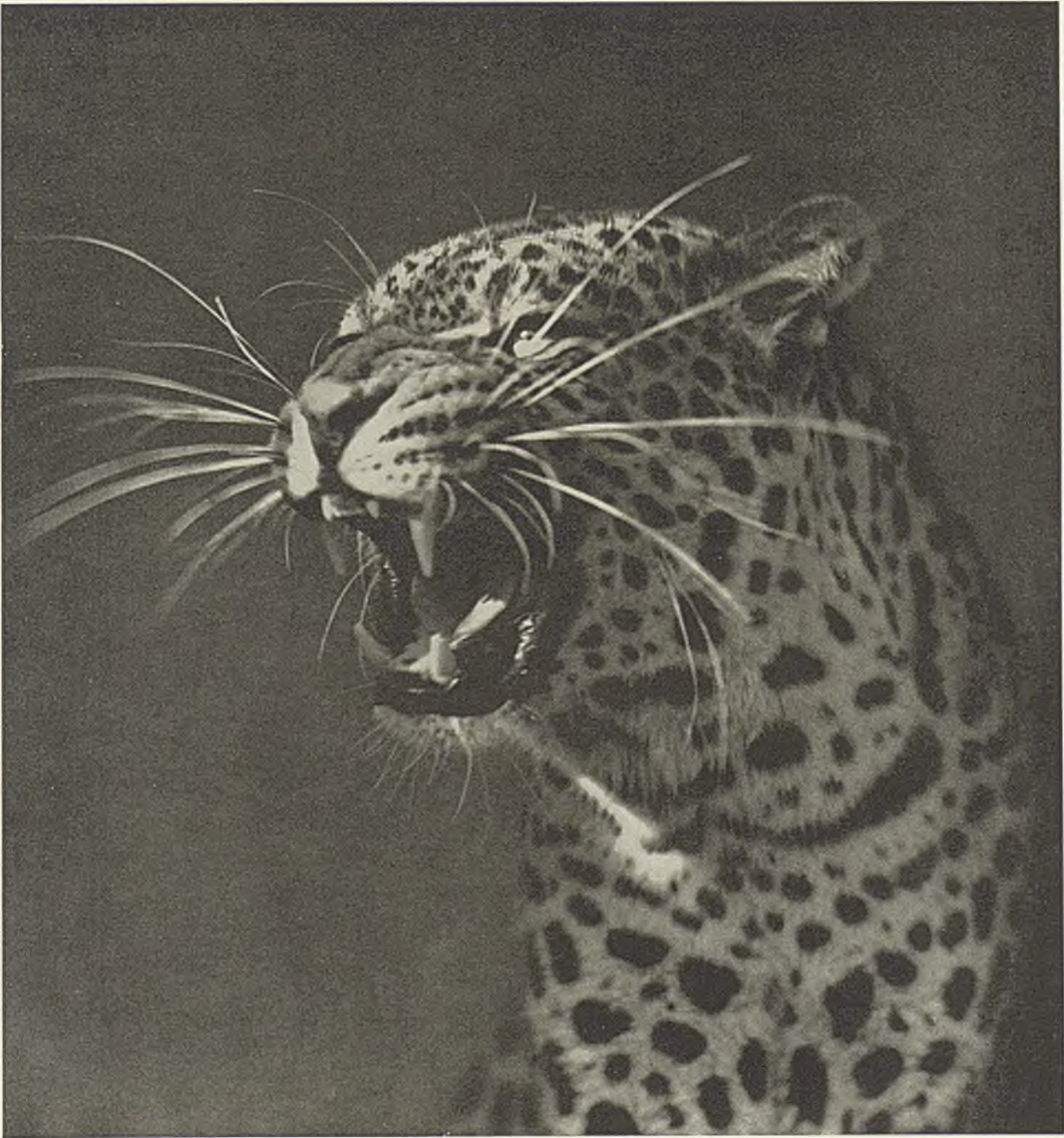
IN DER OSTSEE

PROF. SCHAJA



FRITZ RÖMER

PAVIANE



DR. F. HAUCHECORNE

LEOPARD



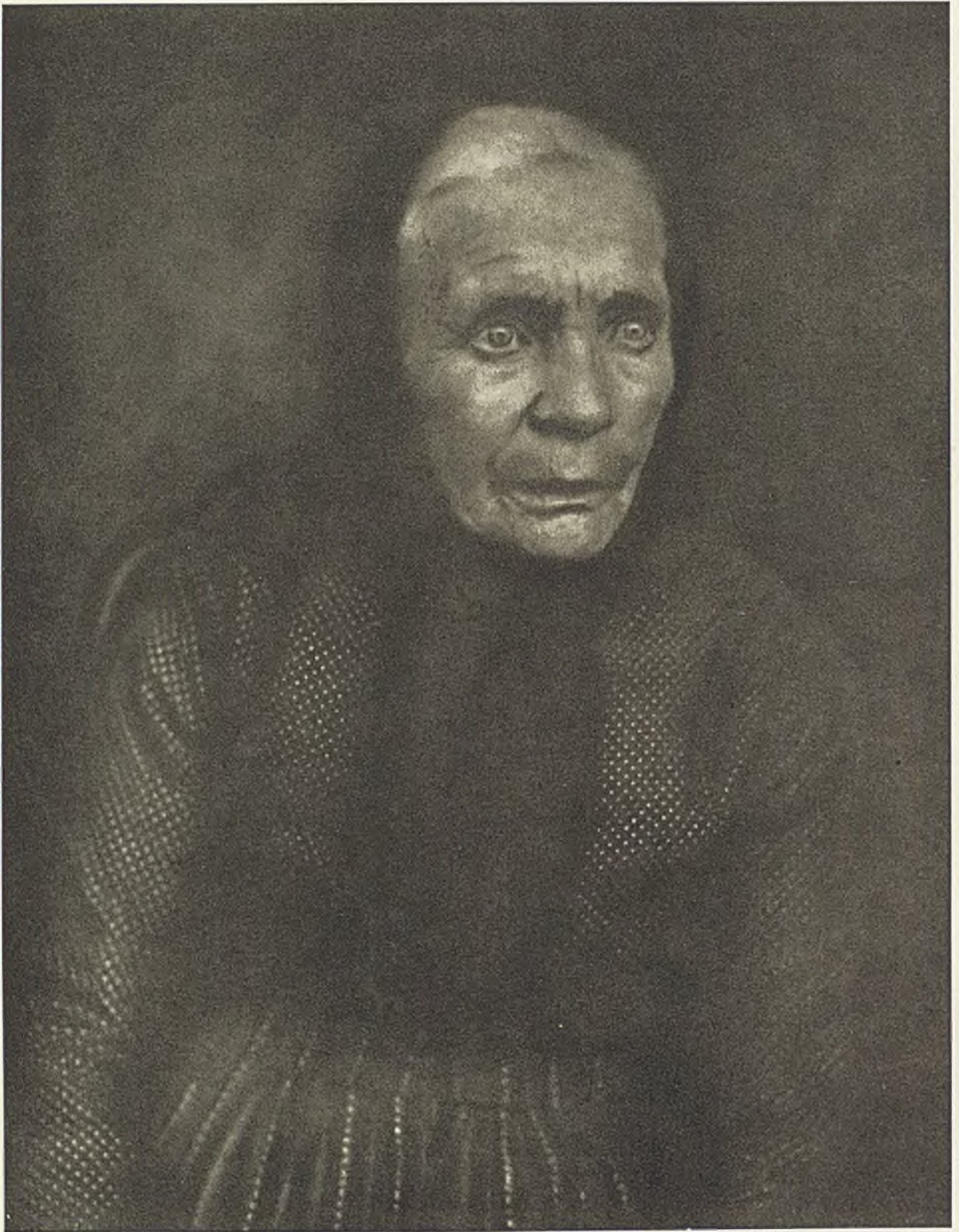
RADFAHRER

H. KOMMEREIN



H. KOMMERIN

ZWEI SCHÄFER WASCHEN SICH



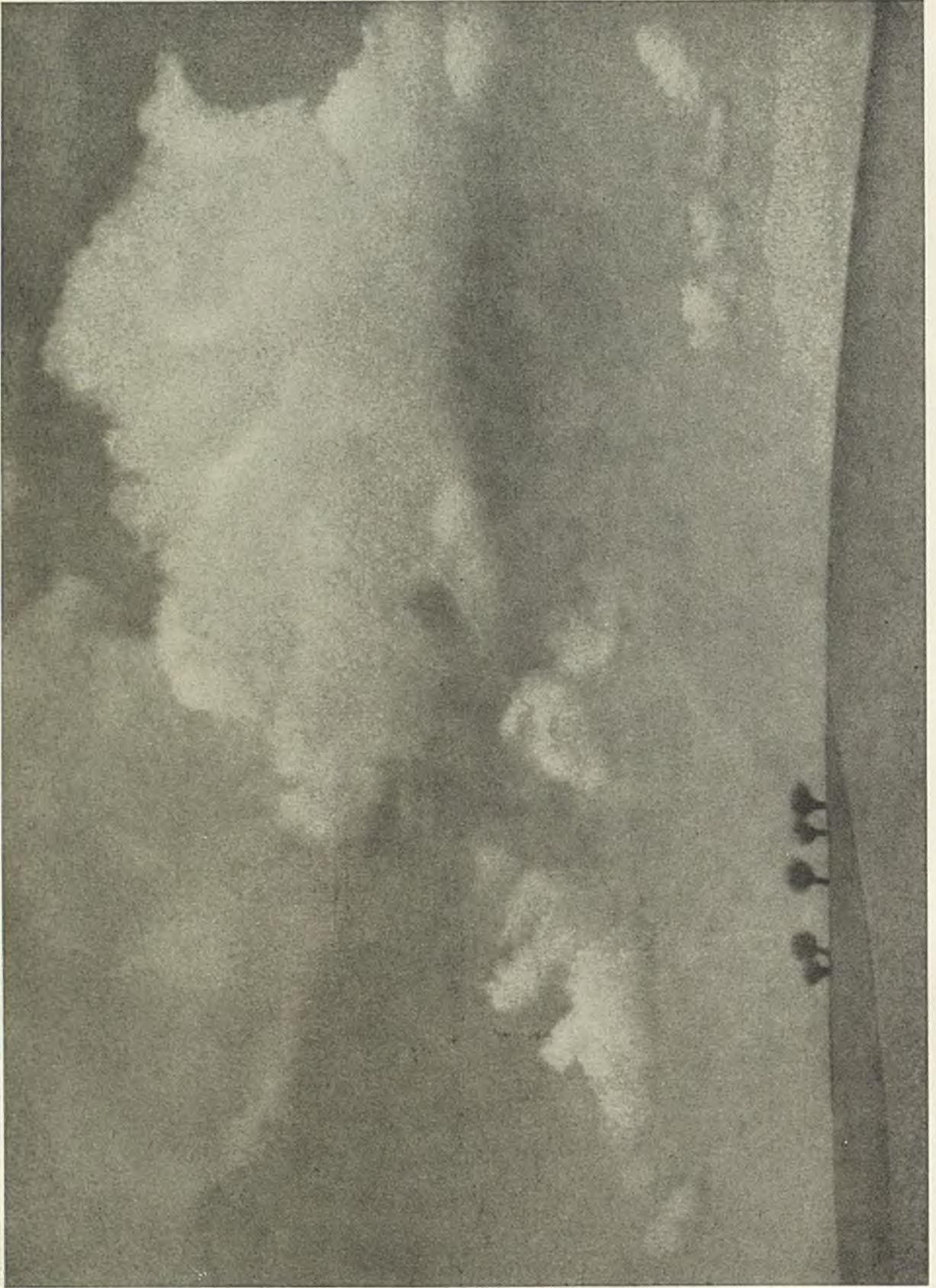
E. LENDVAI-DIRCKSEN, G. D. L.

FRIESIN



HUGO ERFURTH, G. D. L.

„ALFRED FLECHTHEIM“



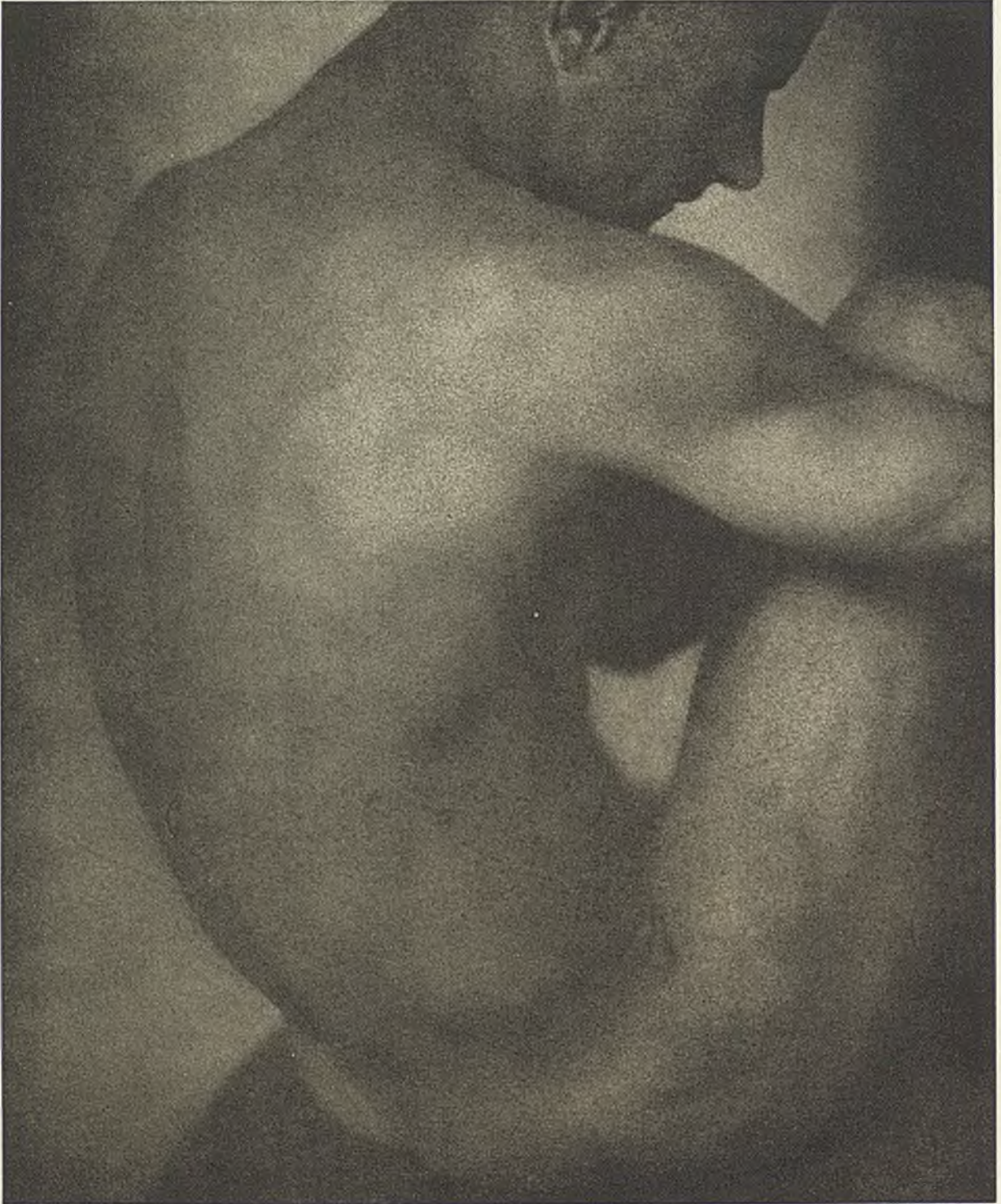
UNSERE KLEINE ERDE

WALTER PLEW

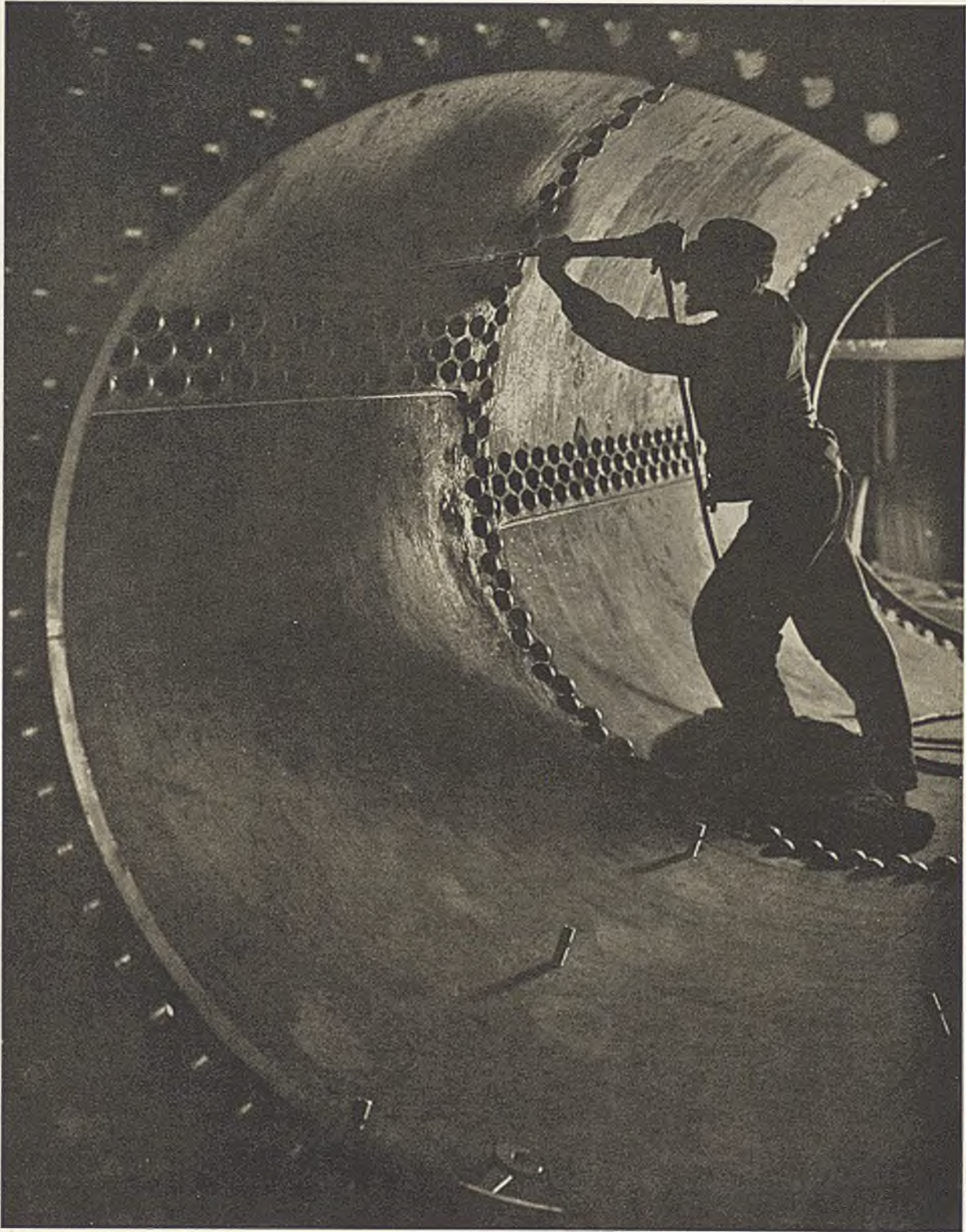


NÖRBY

HÄUSER IM NEBEL

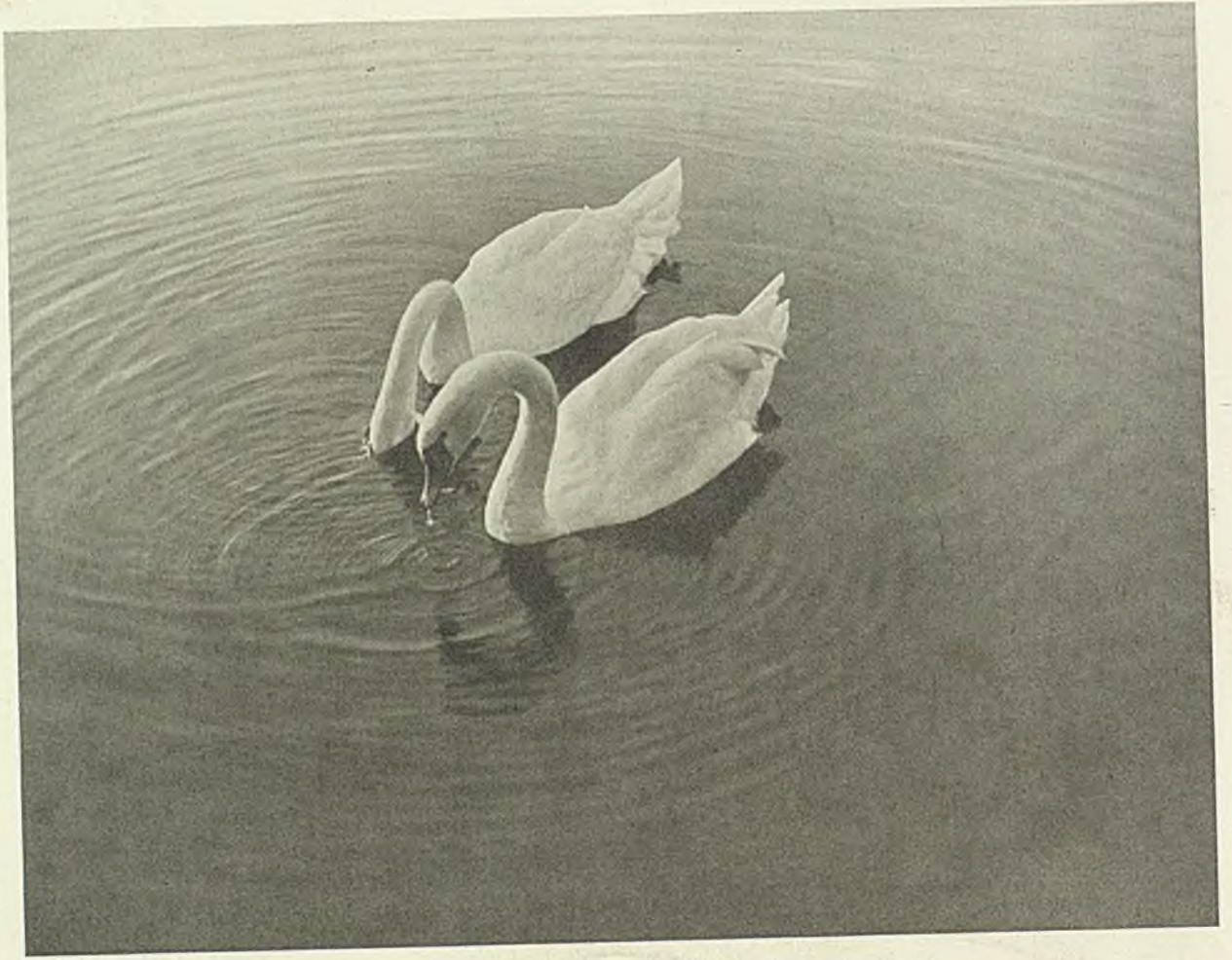


FRIEDRICH FRANZ BAUER

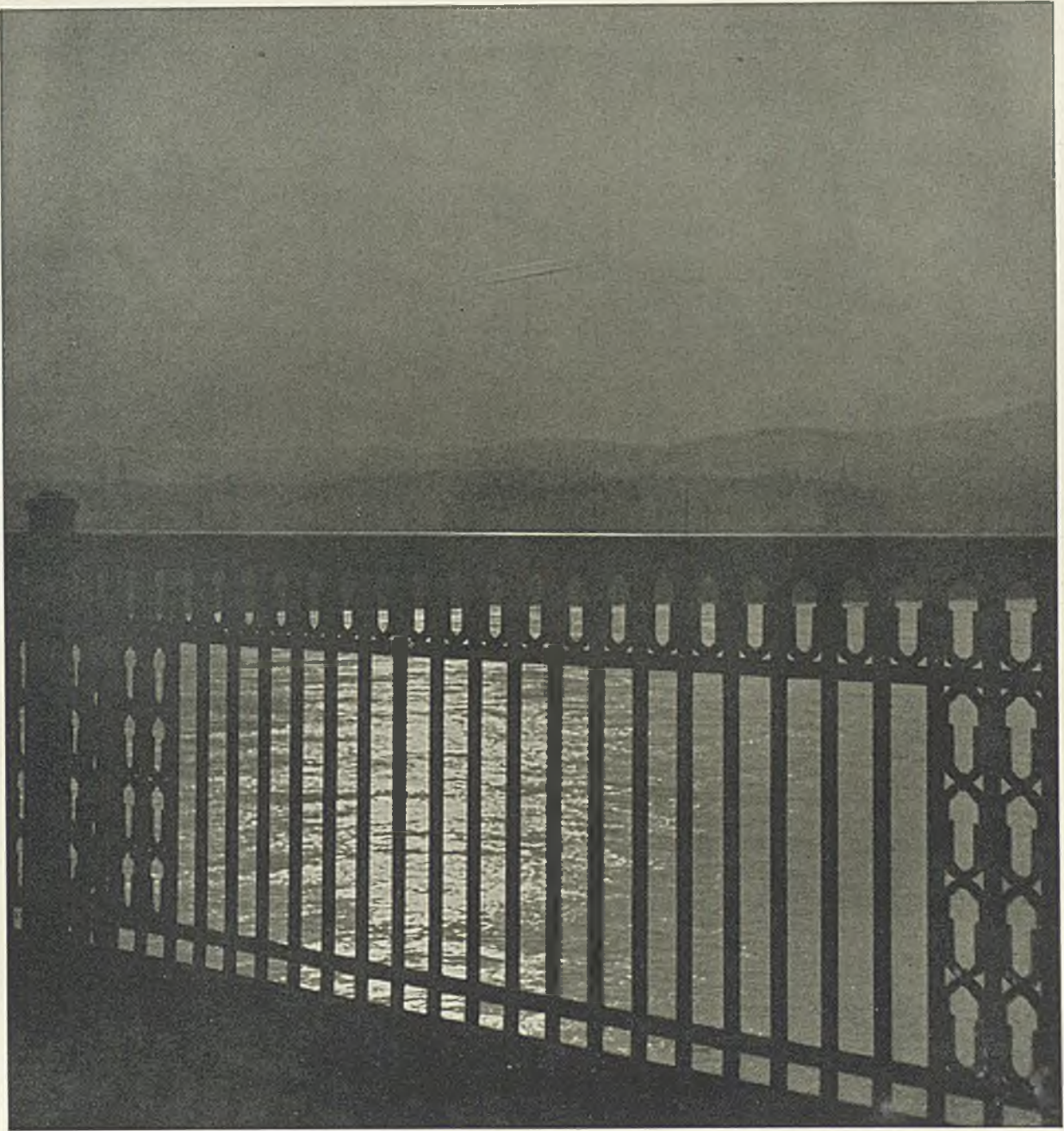


WALDEMAR TITZENTHALER

NIETER



HERM. AUG. OLTHAUS



KARL ENDER

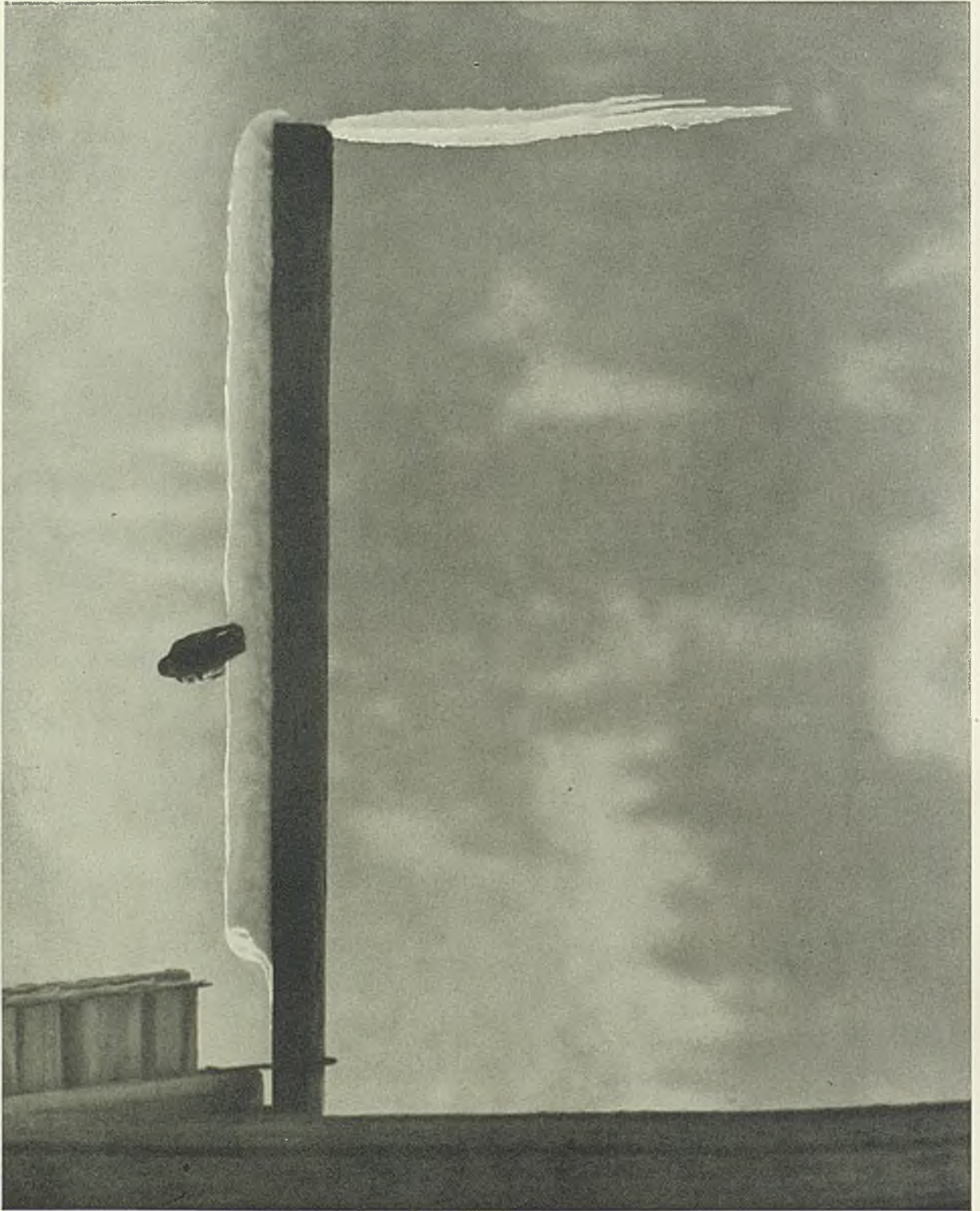


AUGUST RUPP

AM COMER SEE



GOTTFRIED WURBS



STEFAN JASIŃSKI



GEORG SCHEDELE

EIS

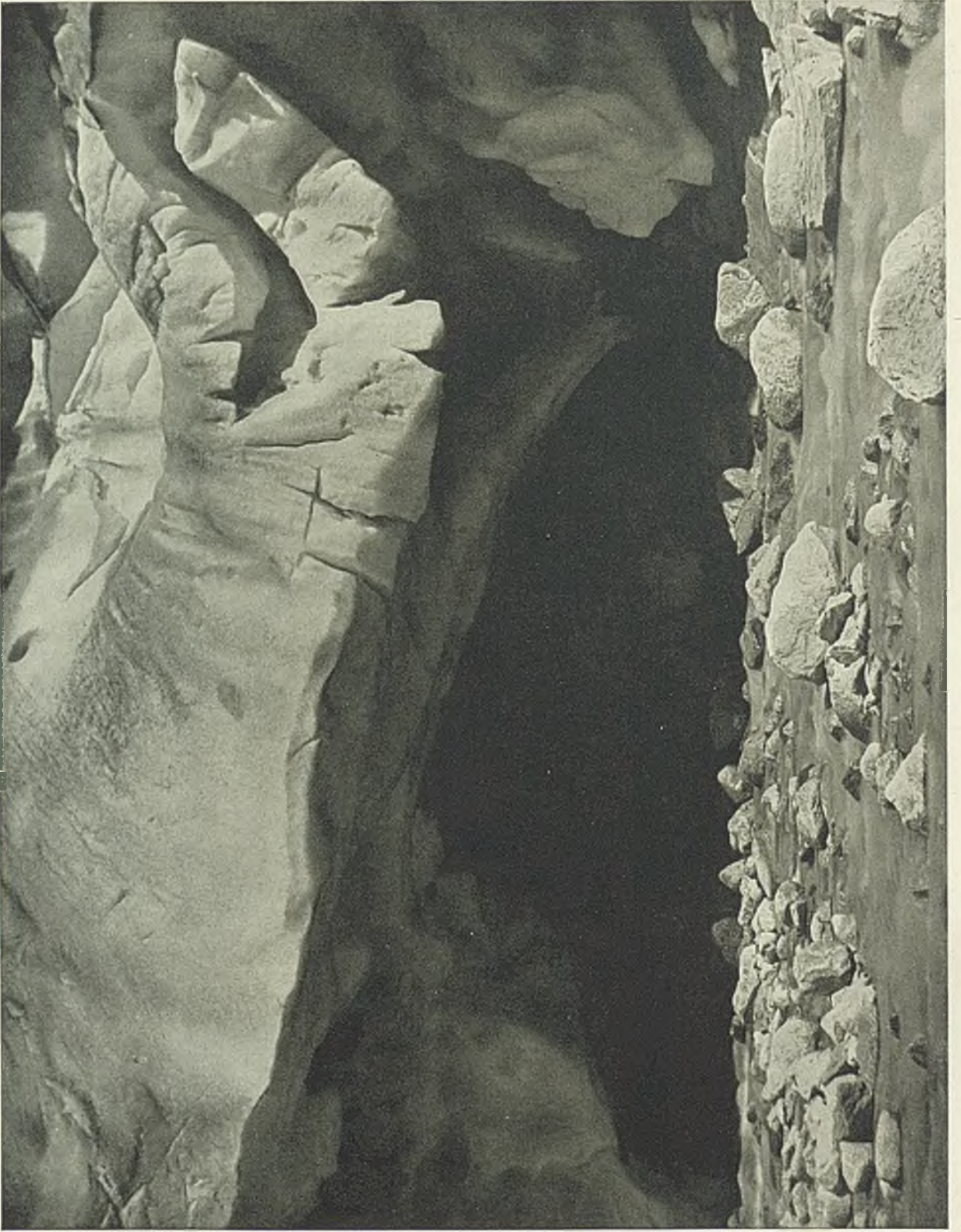


KÄTHE HECHT



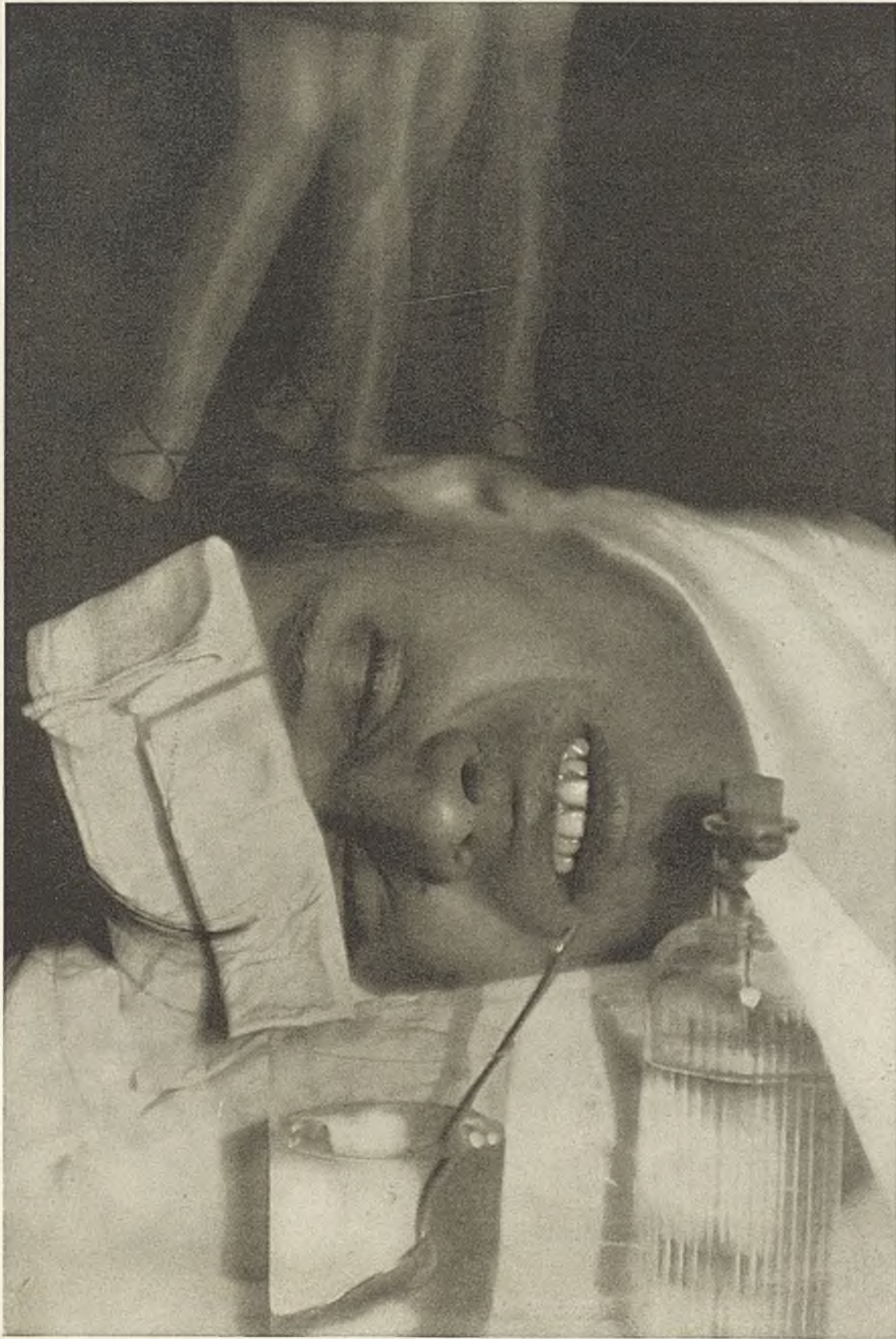
EDUARD WASOW

„OLAF GULBRANSSON“



TOR DES RHÓNEGLETSCHERS

KURT SCHWABE

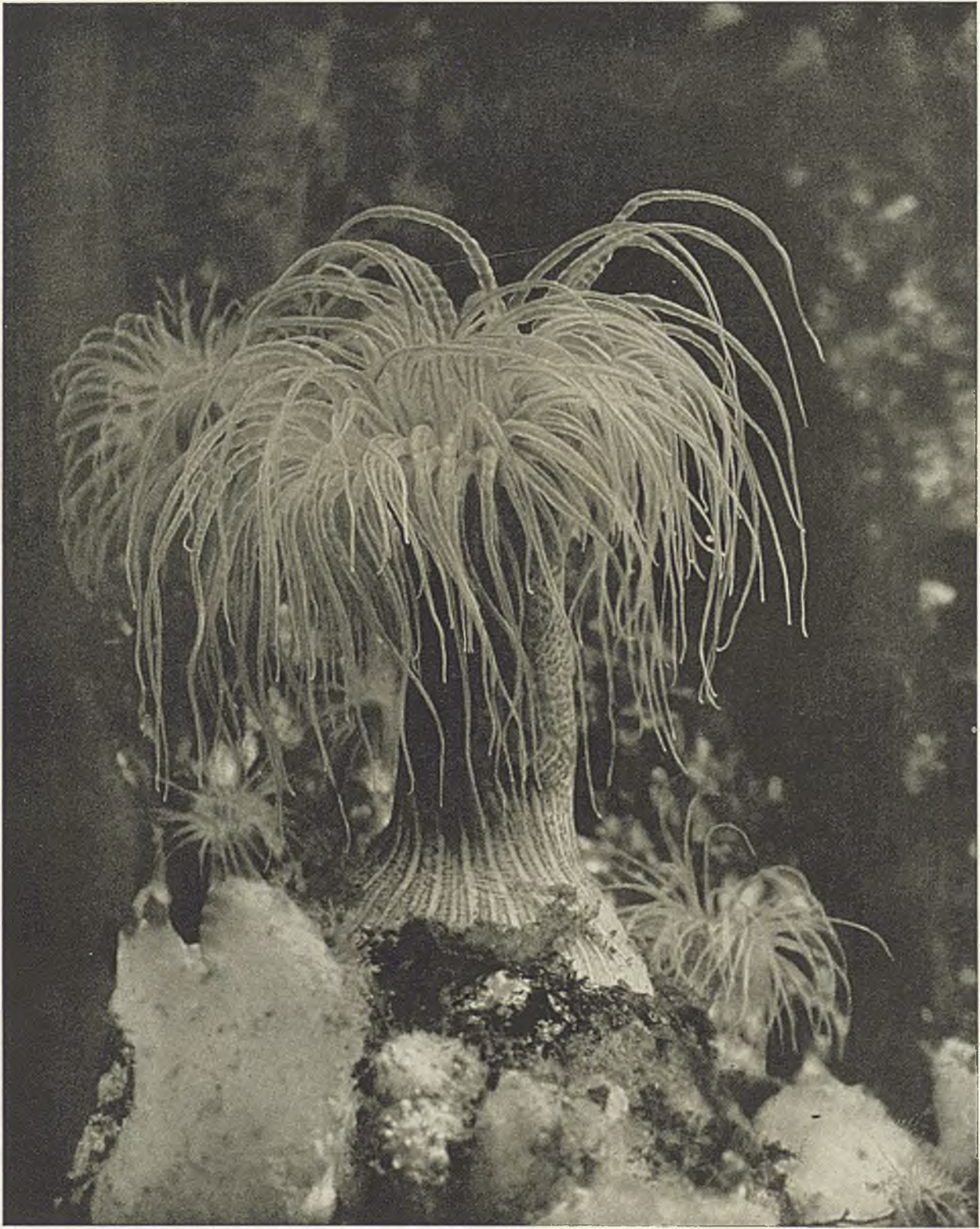


H. HAJEK-HALKE



DR. WERNER FRANK

MÖWEN IM FLUGE



F. SCHENSKI, G. D. L.

SARGATIA



ÜBERSCHWEMMTE SAALELANDSCHAFT AUS 1000 METER HÖHE

ROBERT PETSCHOW



HEINZ VON PERCKHAMMER

REISLADUNG AUF DEM TSAO-FLUSS

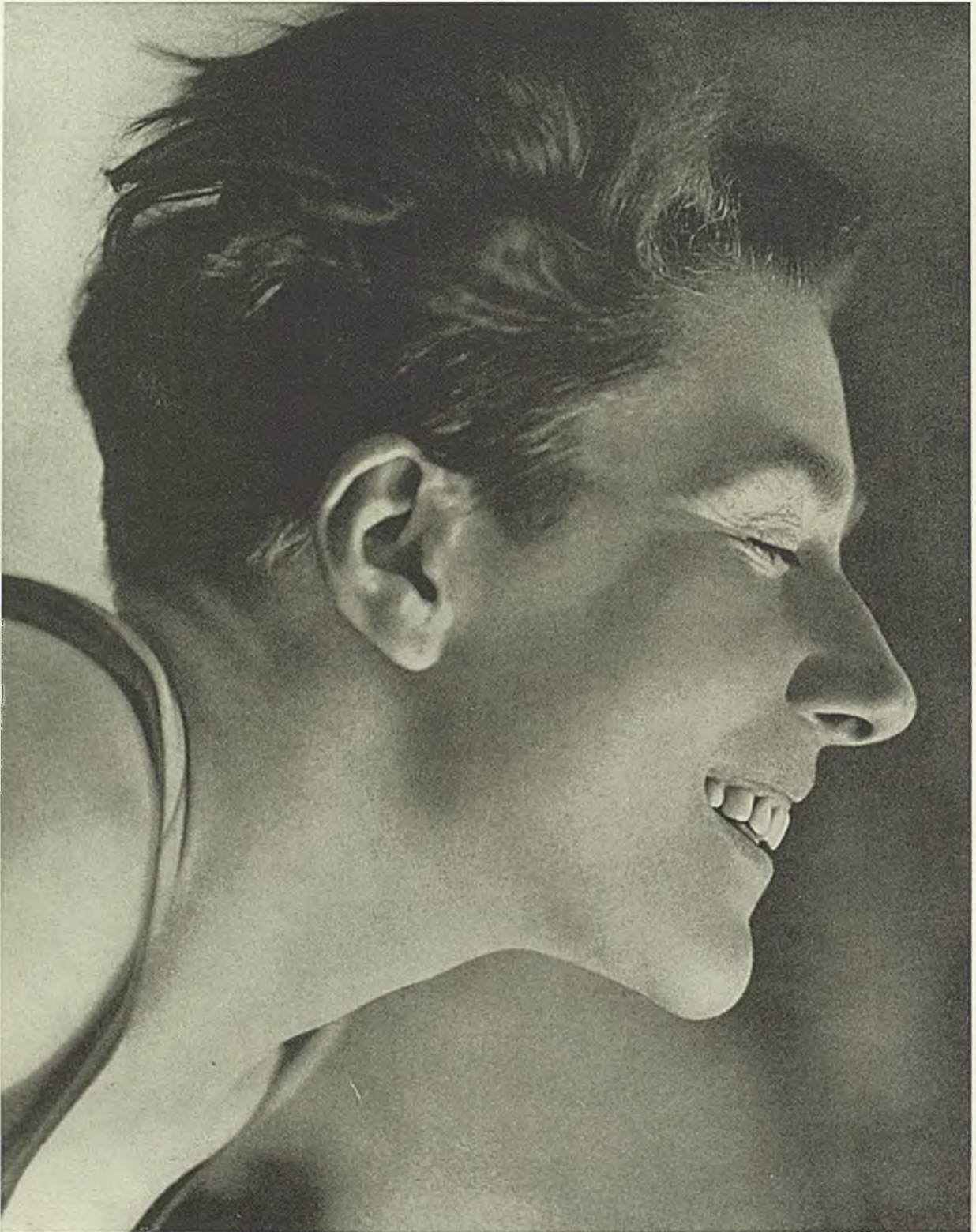


PAUL W. JOHN

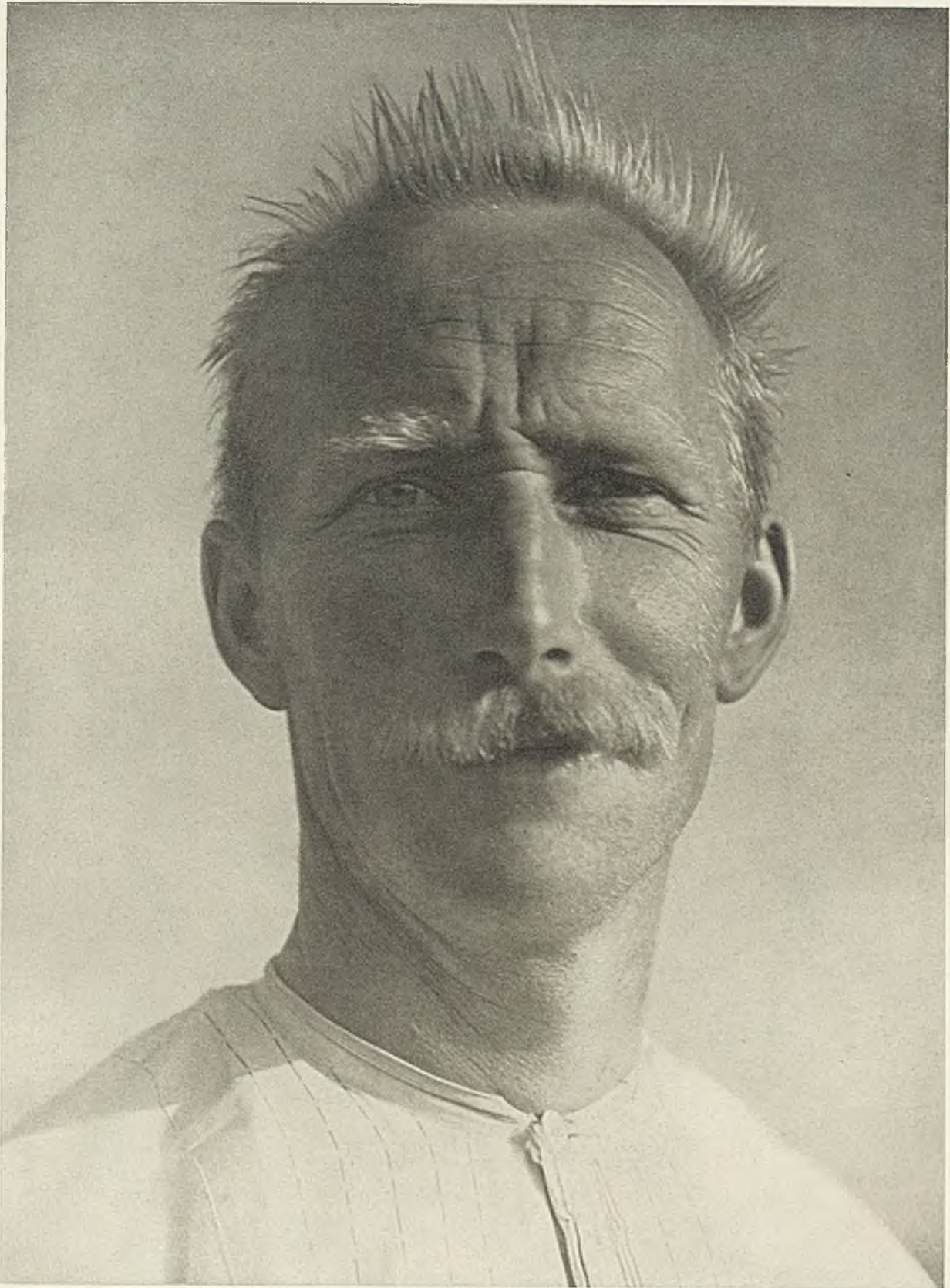


H. VON SEGGERN

VOR HELGOLAND

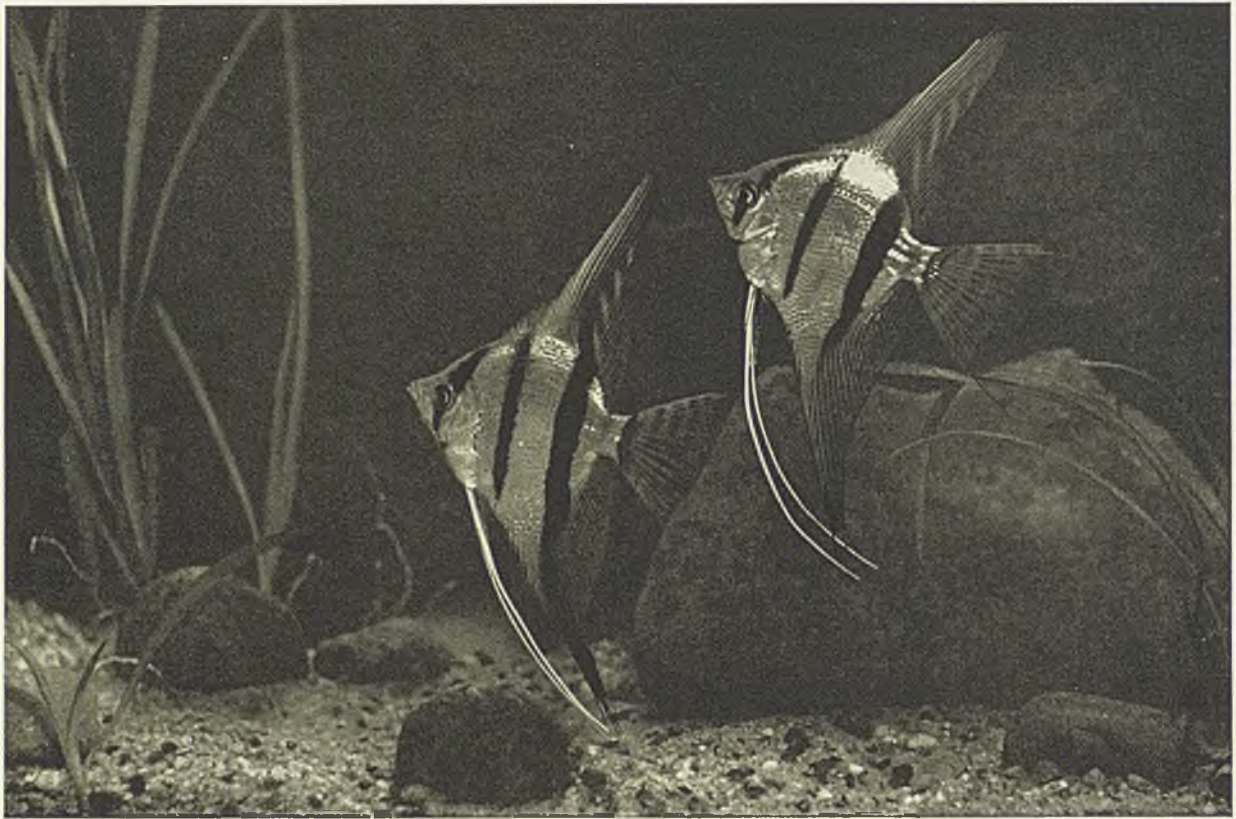


STONE



ALBERT RENGER-PATZSCH, D. W. B.

FRIESE VON DEN HALLIGEN



PAUL UNGER

SEGELFLOSSER



ALBERT LEON

FLIEGEN



FRANZ GRAINER, G. D. L.



MINYA DÜHRKOOP, G. D. L.



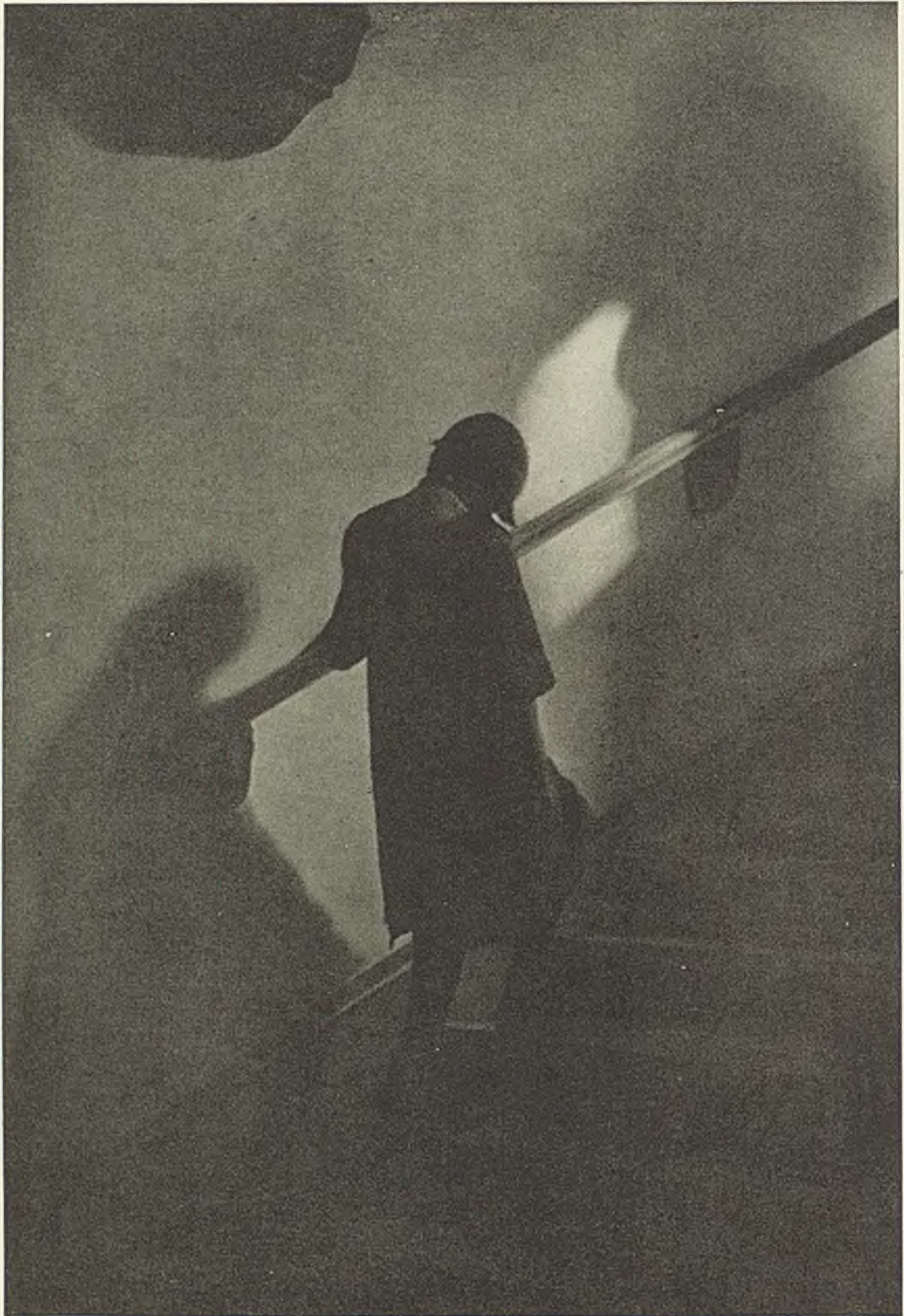
DR. GEORG EBERLE

KEIMENDE WASSERNUSS



DR. KUHFAHL

BLÜHENDER STEINBRECH



GOTTHARD GROSSE

„DIE LAST“



W. VON DEBSCHITZ-KUNOWSKI



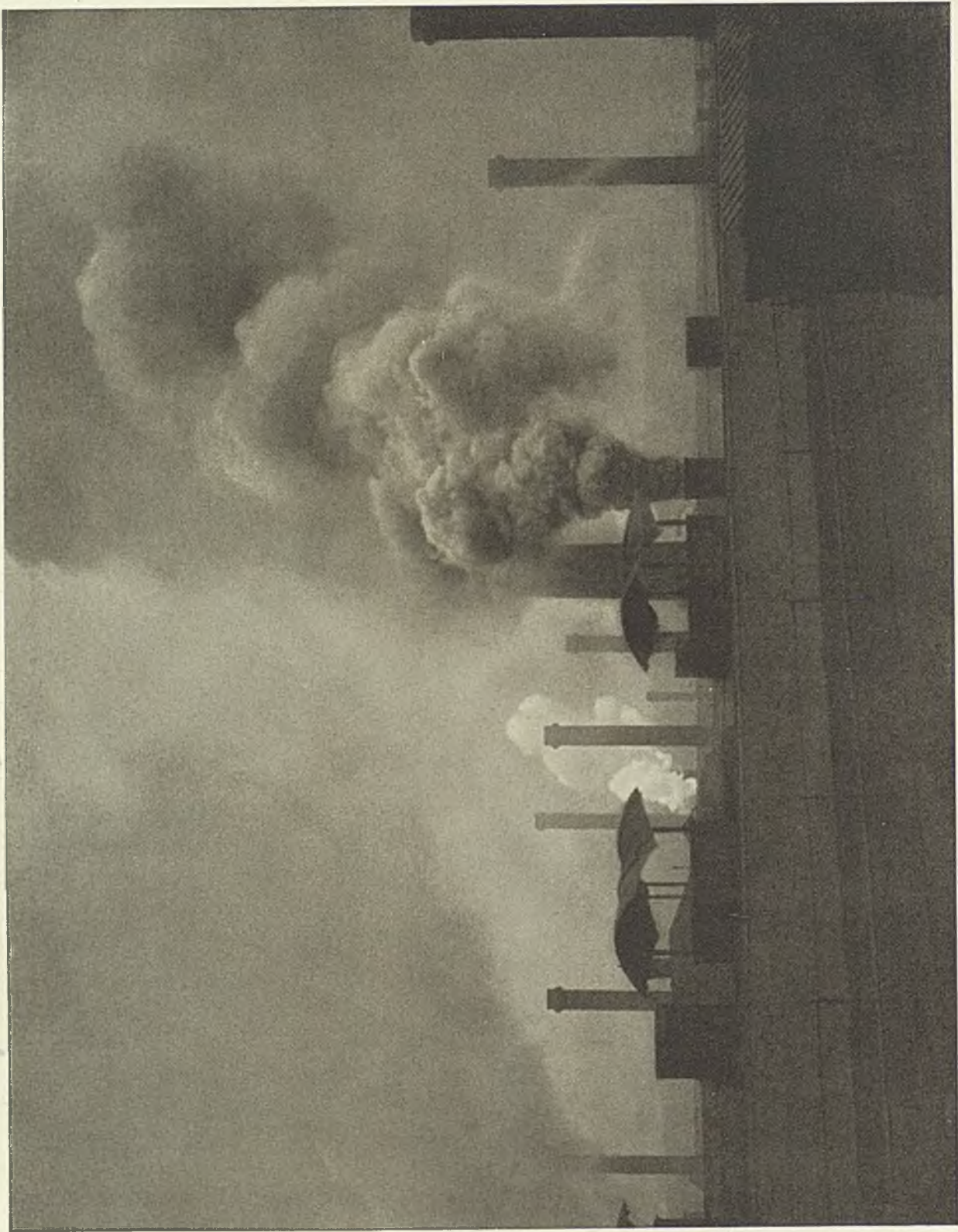
PROF. SCHAJA

SAND



BRUNO SCHULTZ

CALCIT



E. O. HOPPÉ

PITTSBURGH — U. S. A.



WALDEMAR TITZENTHALER

HAMBURGER SCHAUERLEUTE

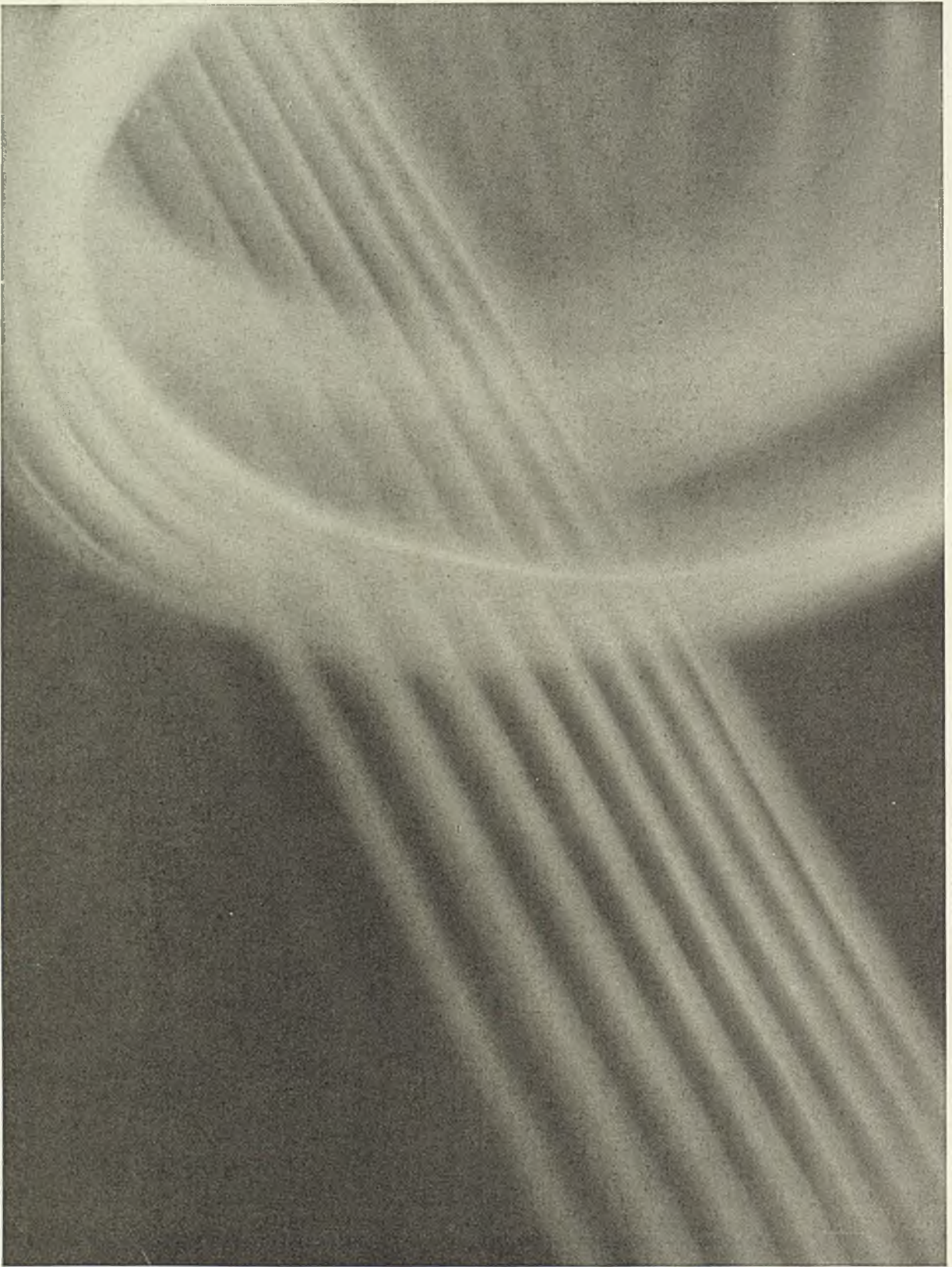


PROF. MAX WOLF SONNEN- UND STERNNEBELGEMISCH IN DER MILCHSTRASSE



A. u. P. NEINER

BEREIFTES SPINNENNETZ



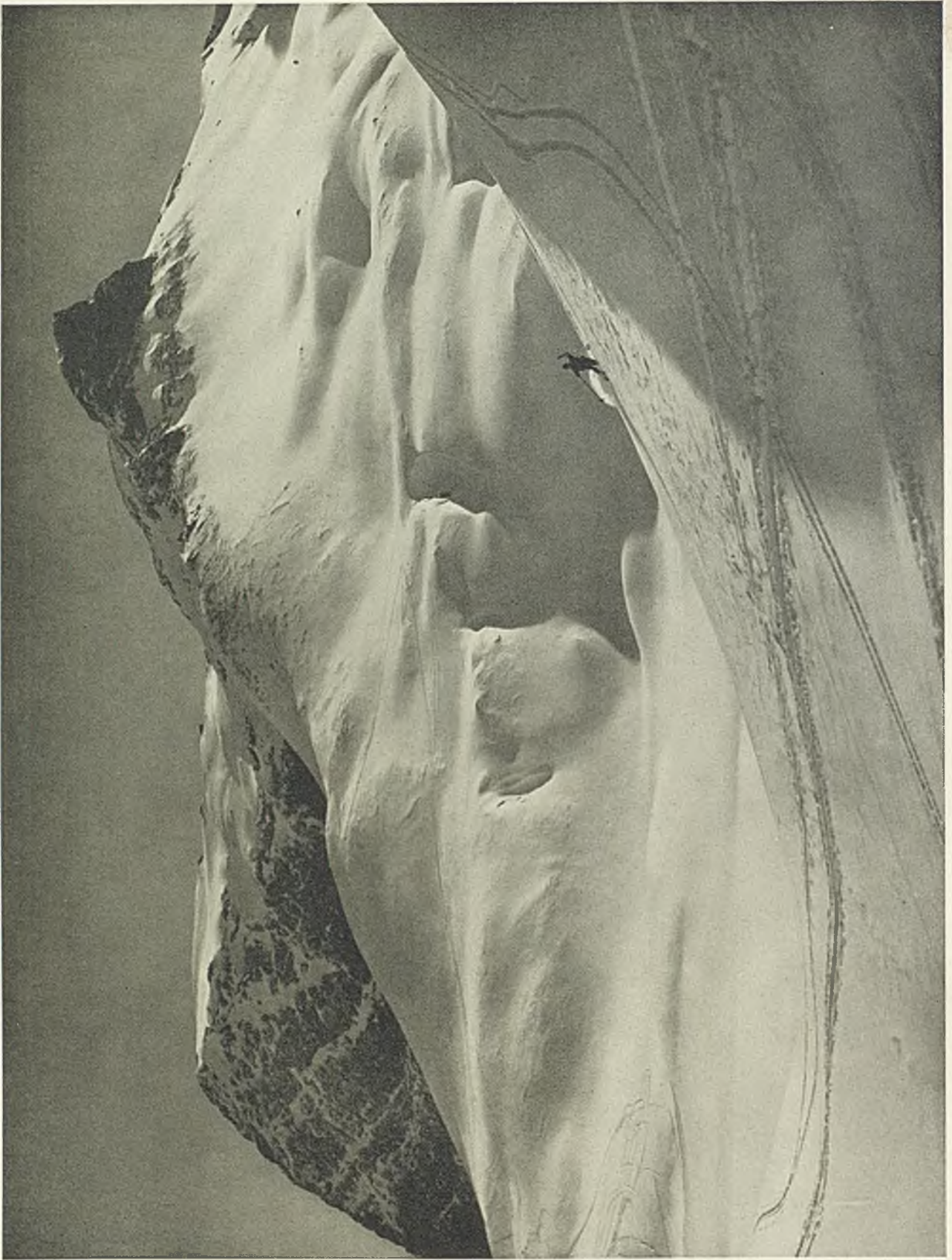
JOH. GRAF

STRAHLEN



JOH. GRAF

UHRFEDER



G. BERTHOLD

ARLBERG



FRANZ GRAF VON LARISCH

GEWALTIGE BRECHER



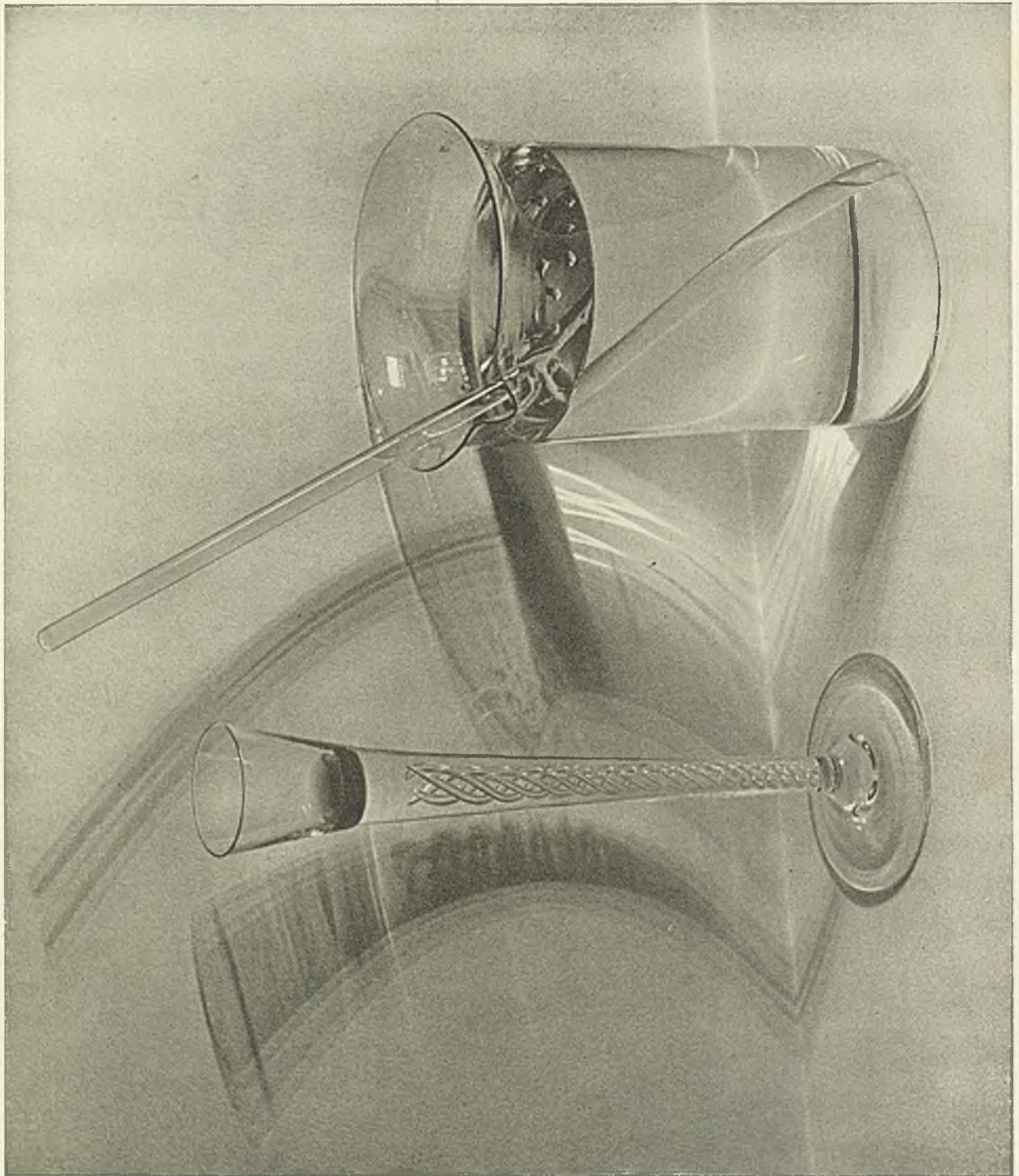
M. KARNITSCHNIGG

BURGTREPPE



WILLY HADAMEK

DEUTSCHE WEICHELBRÜCKE



W. PETERHANS, G. D. L.

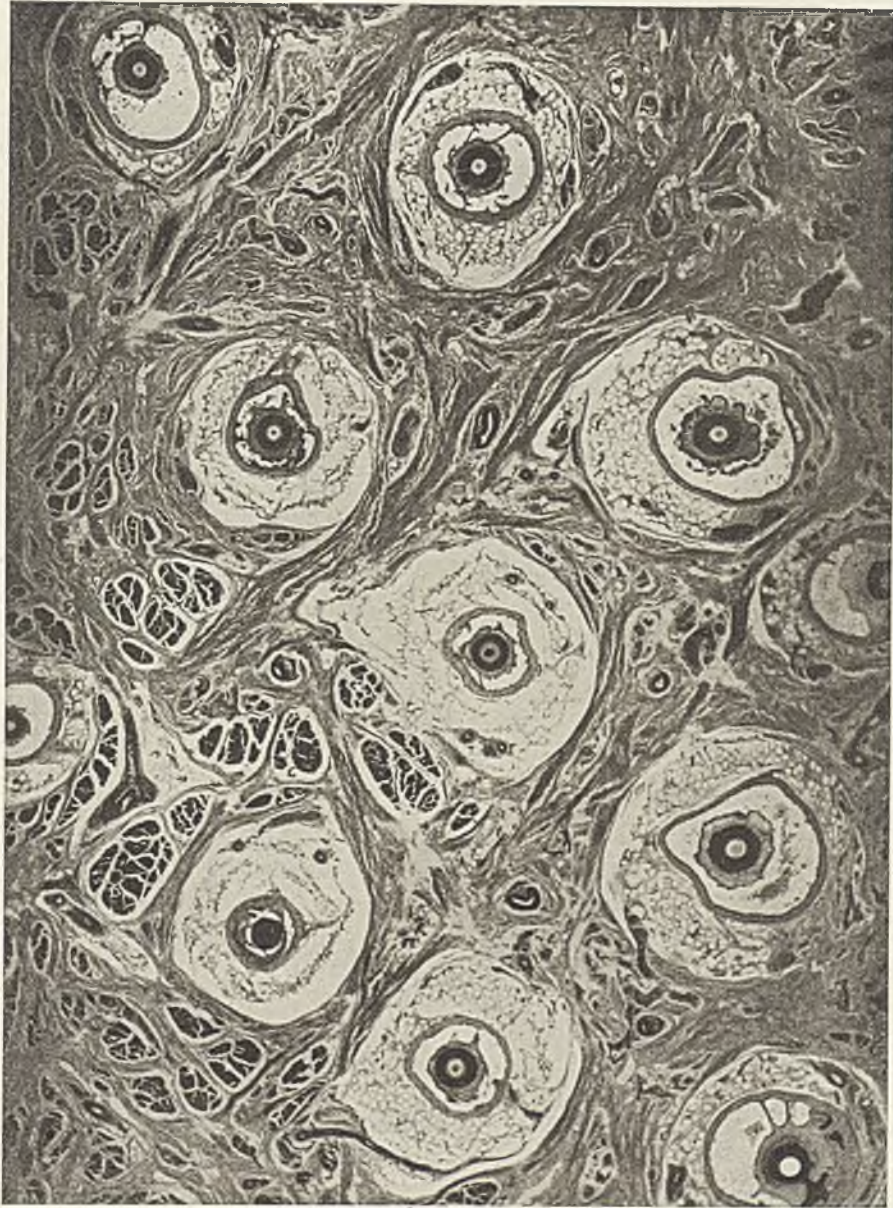


EMBRYO-ZWILLINGE

LETTE-VEREIN

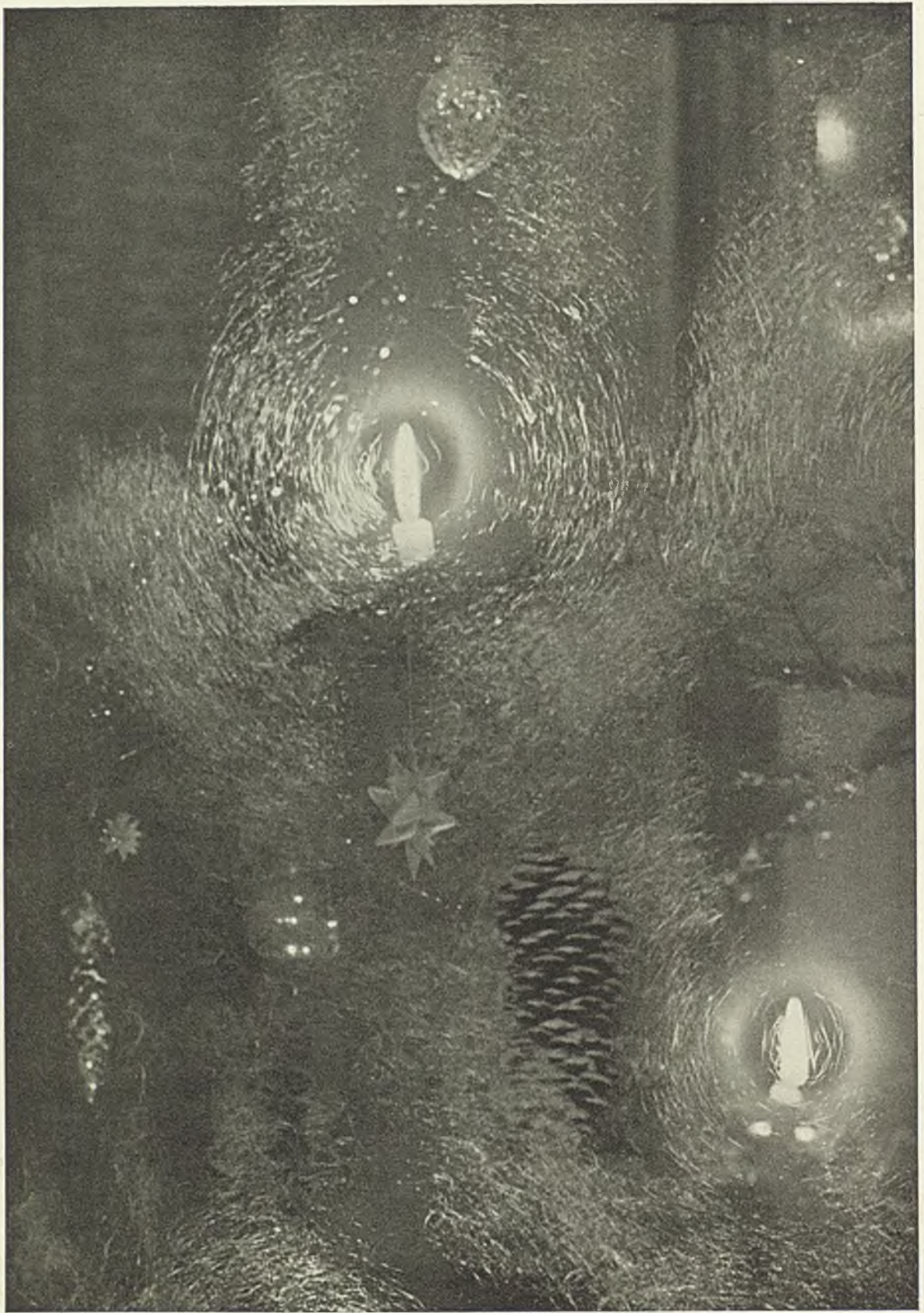


PROF. DR. MAX WOLFF FLIEGENKOPF (MIKRO-VORDERANSICHT)



KARL HANSEN

HAARE (MIKRO-QUERSCHNITT)



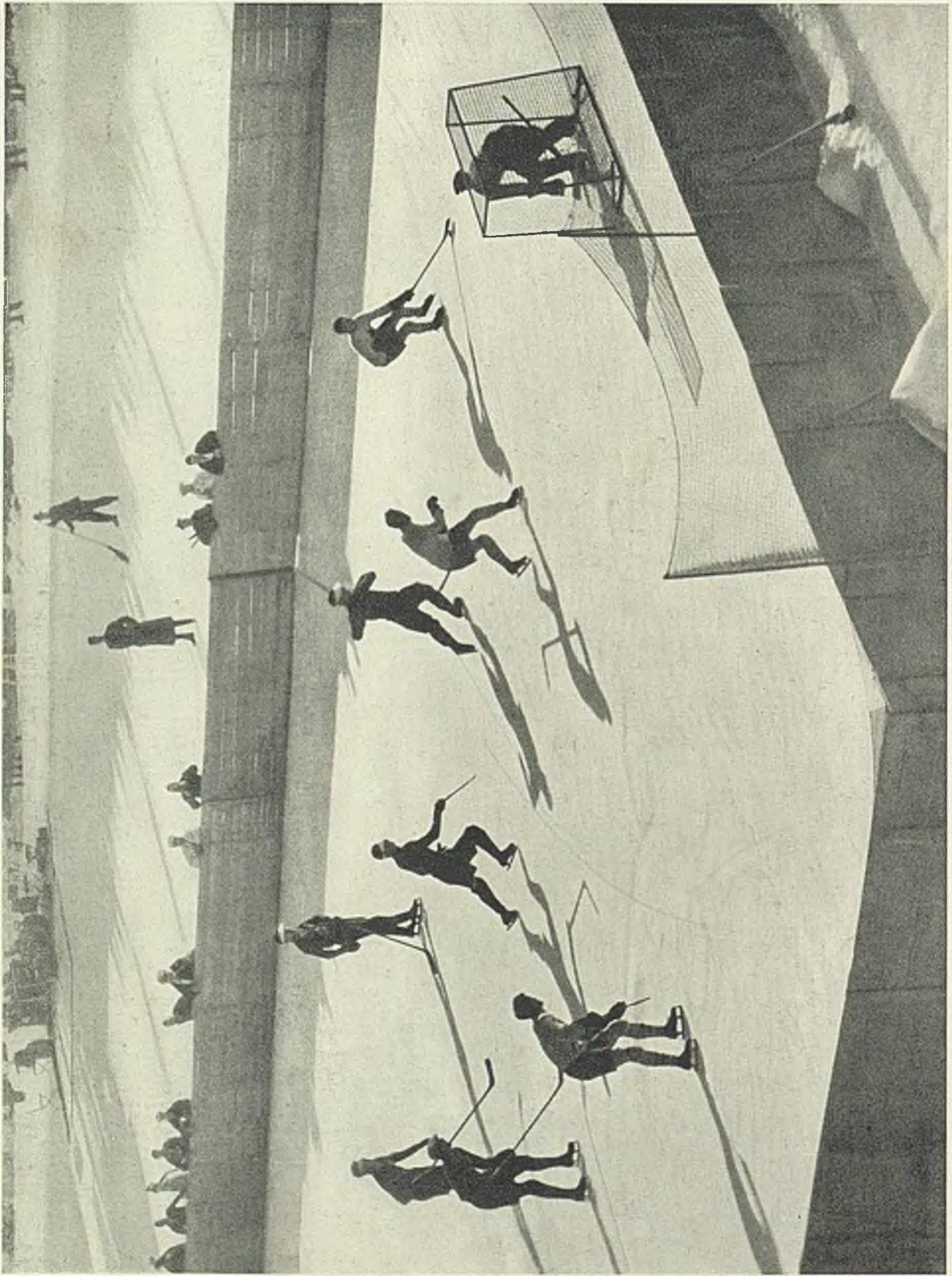
ALFRED GERBER

ENGELSHAAR



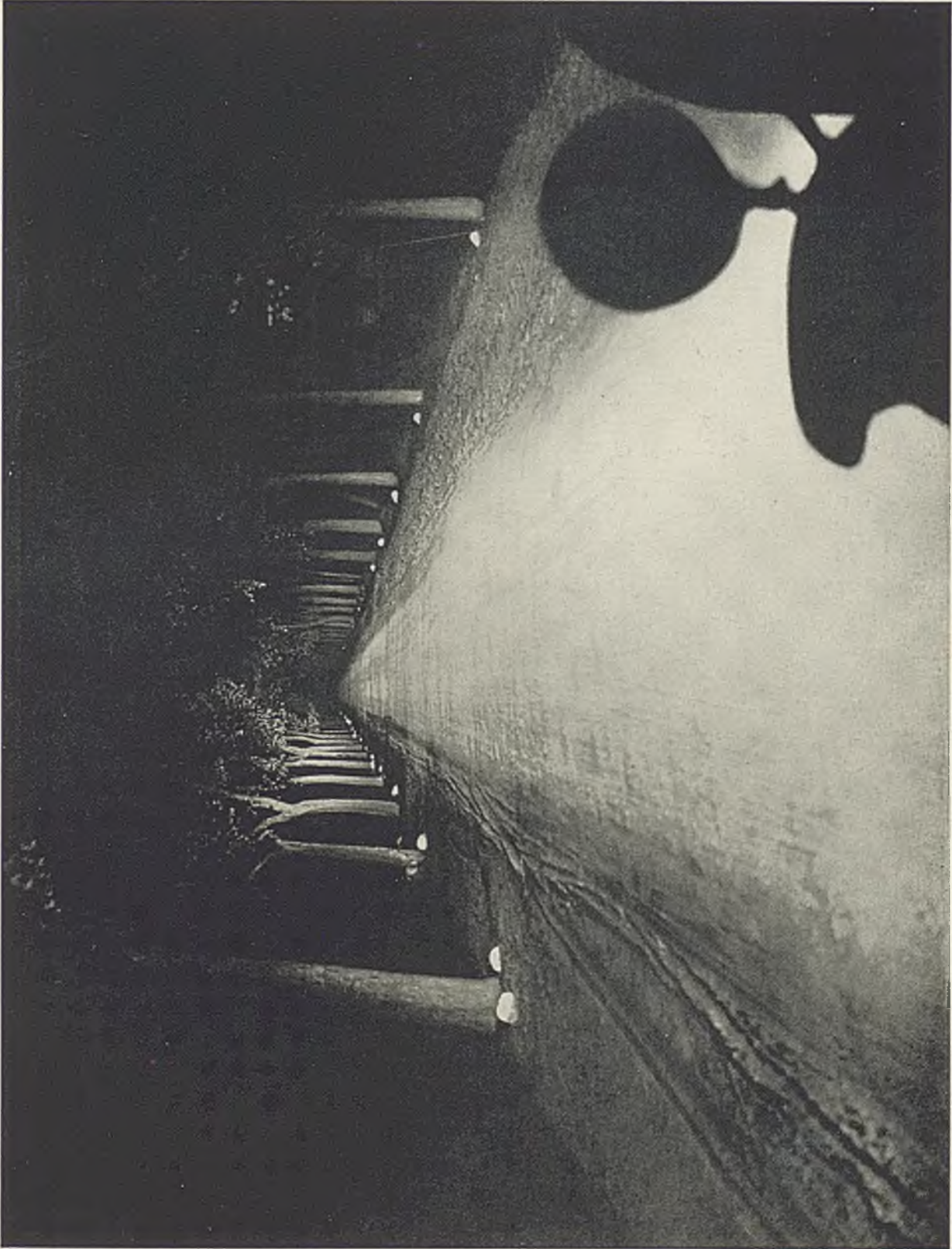
TH. PERABO

WINTERSONNE



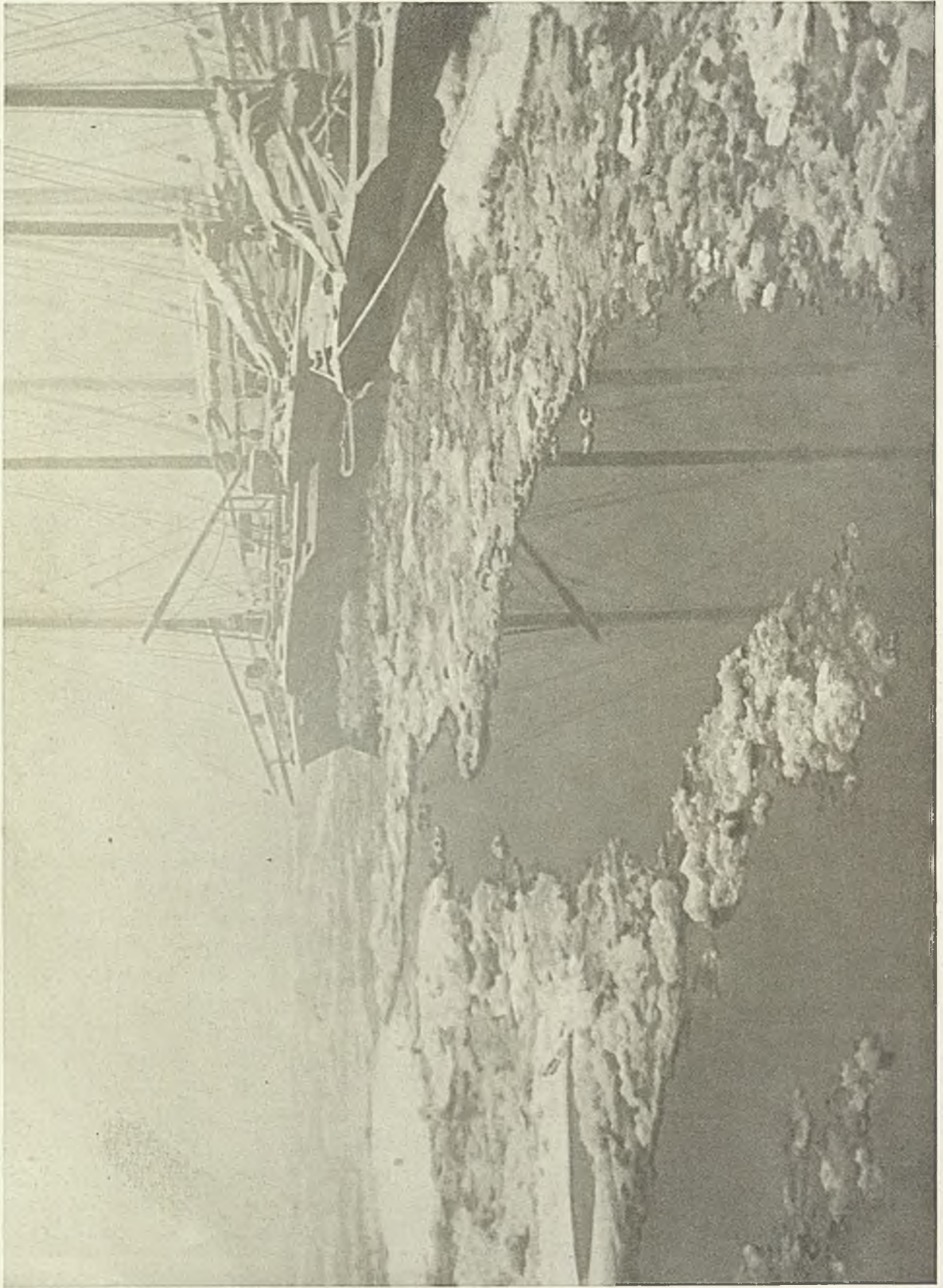
EISHOCKEY

RICHARD WÖRSCHING, G. D. L.



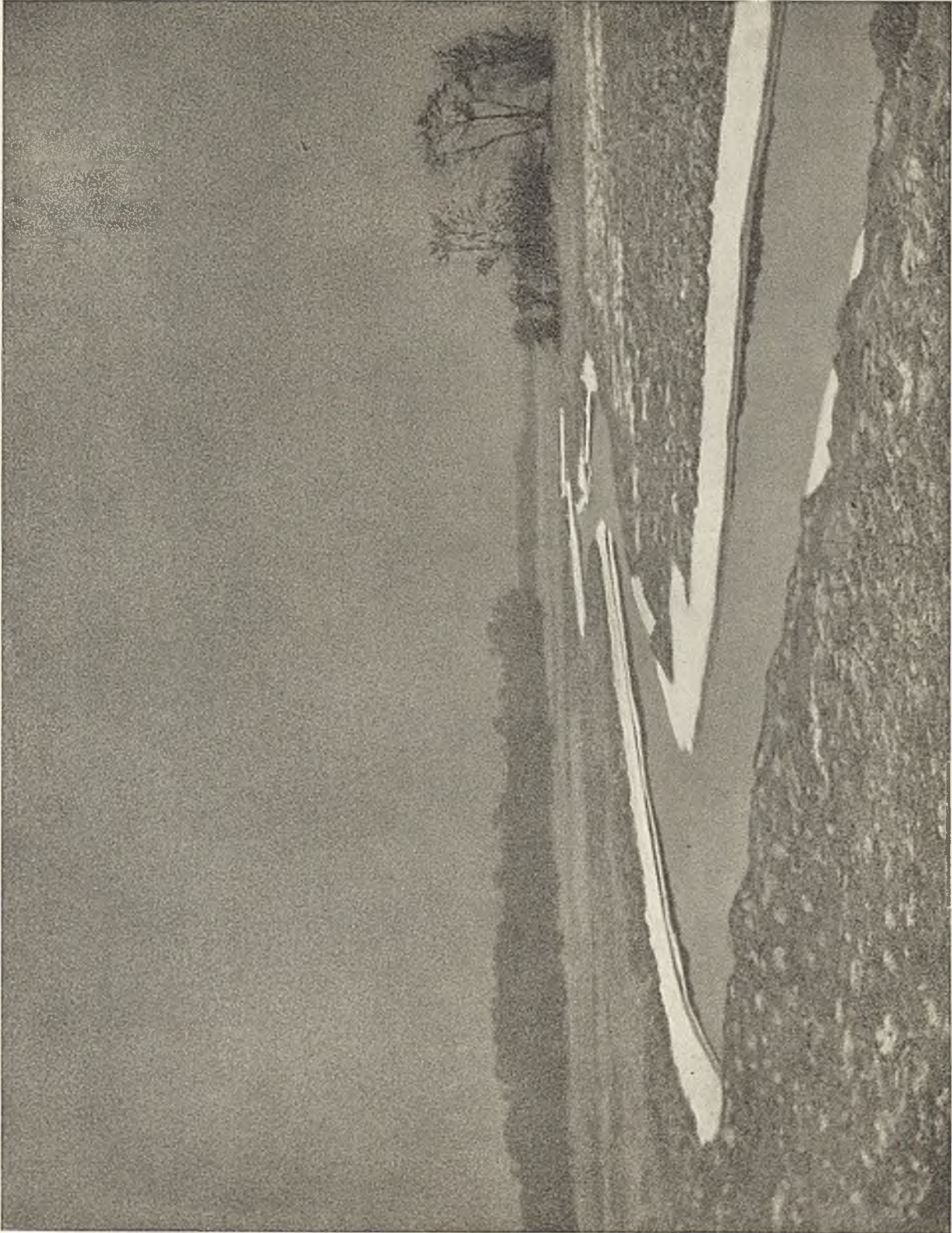
SCHEINWERFER

MARTIN HÖHLIG



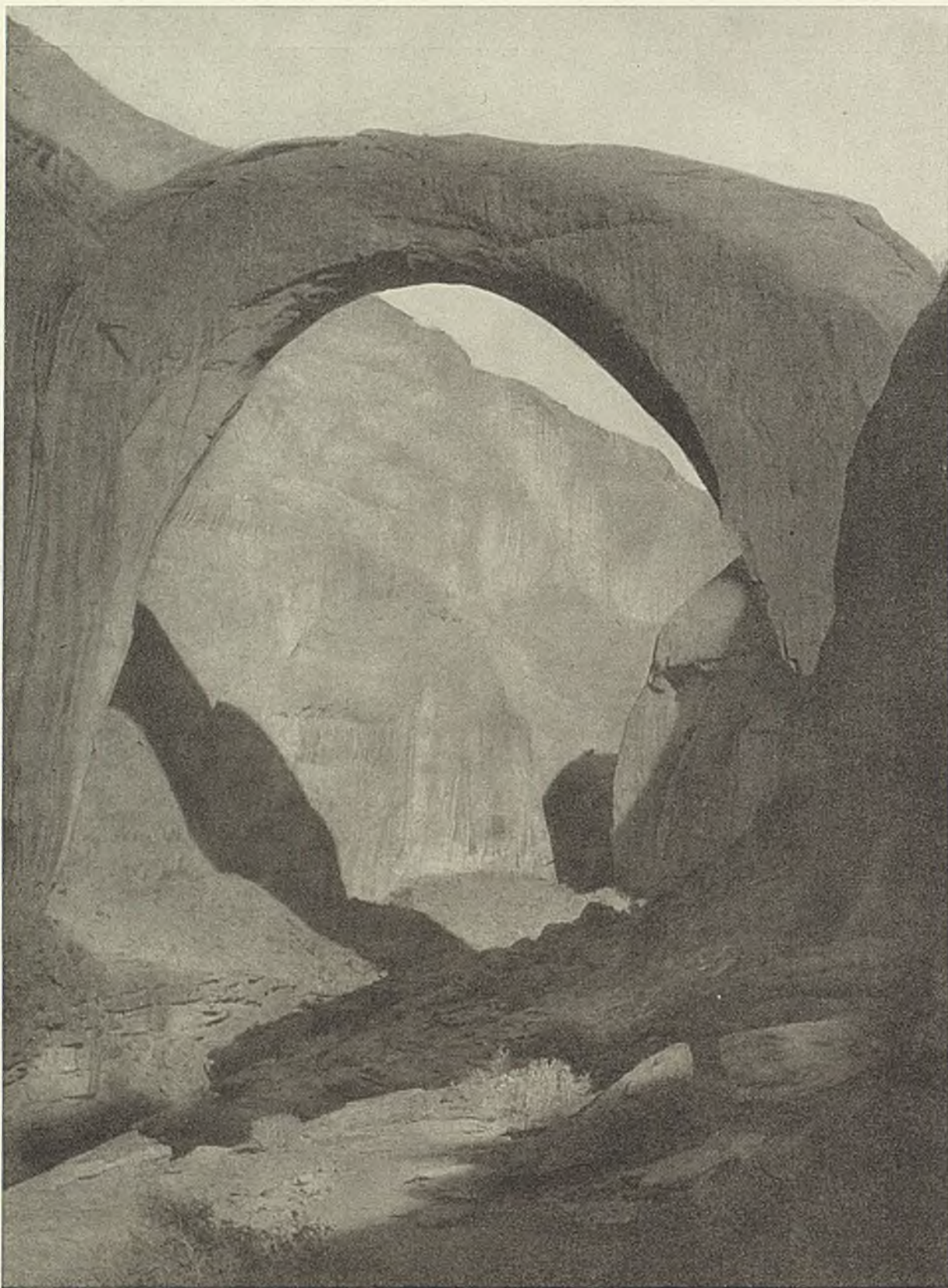
H. VON SEGGERN

NEBEL UND EIS



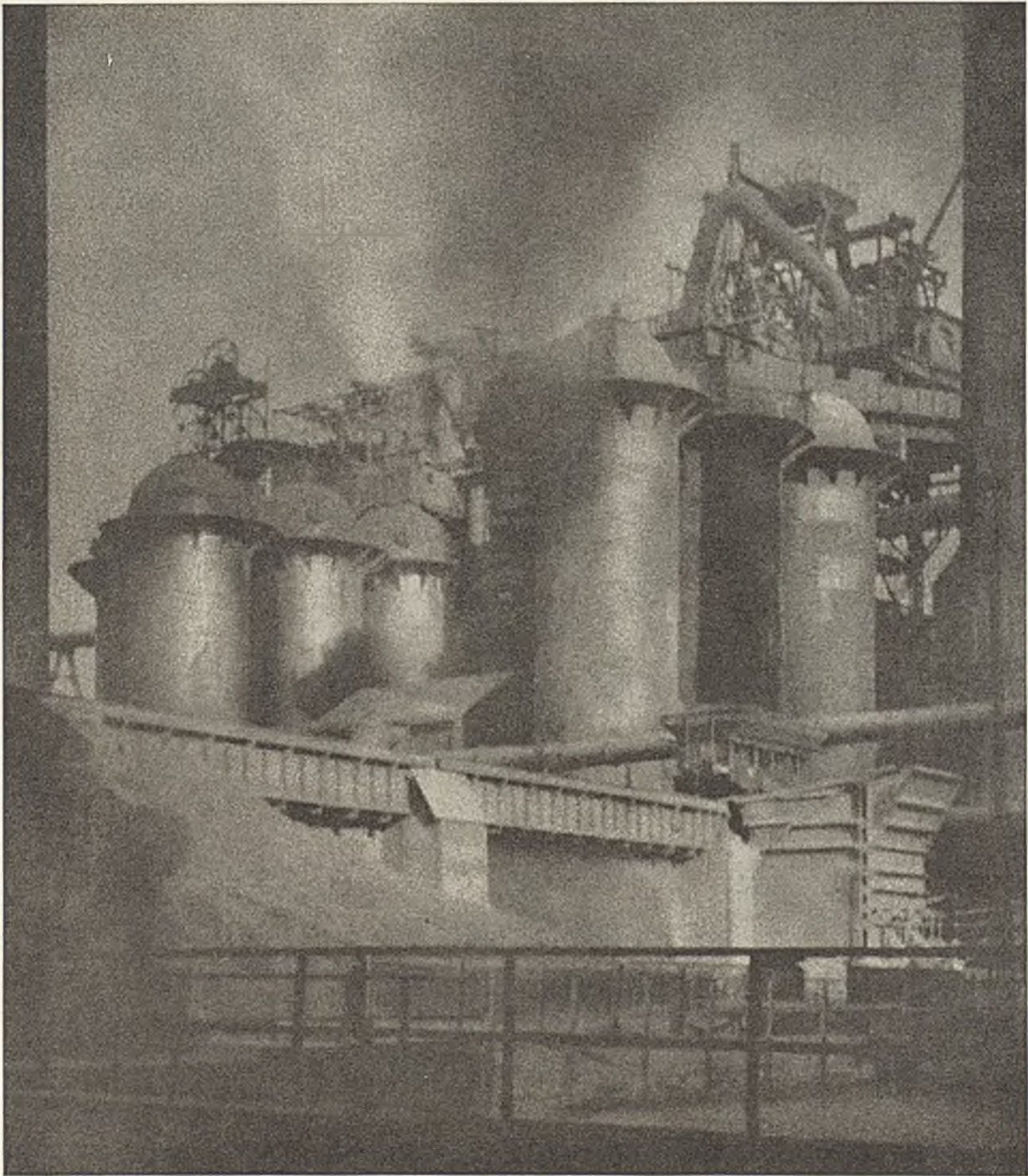
VEREISTE FLUSSUFER

KARL VOLLMANN



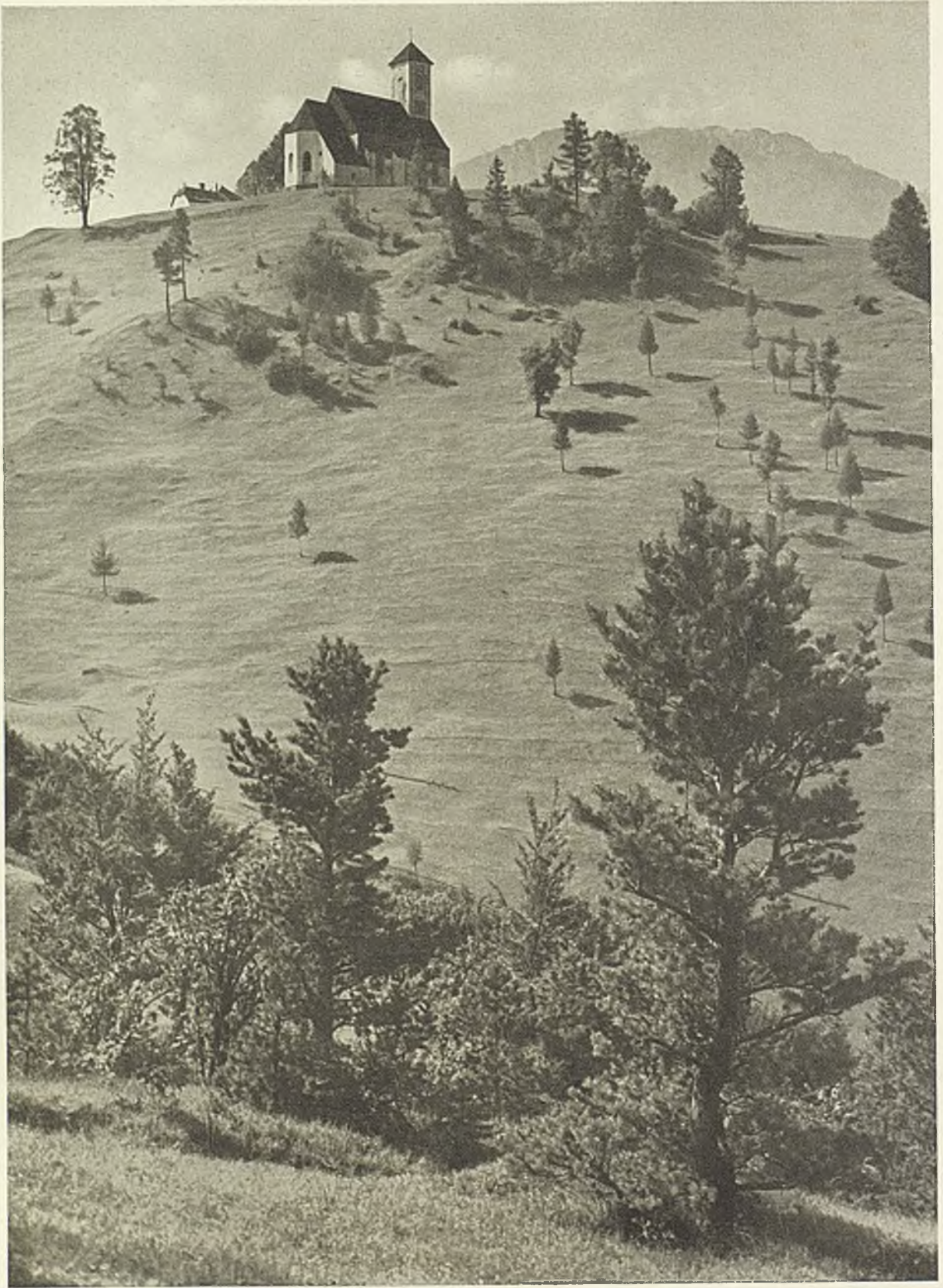
E. O. HOPPÉ

„TSAI-NUN-NA-AH“, NAVAJO COUNTRY, ARIZONA



ERICH ANGENENDT, G. D. L.

HOCHÖFEN



ALFRED SCHAUSBERGER



HEINZ BITZAN

„EISKARLSPITZE“



ALOIS GRUBER

KIRSCHBLÜTEN

V O N

U N S E R E N

F Ü H R E R N

ÜBER WEICHZEICHNENDE OBJEKTIVE

Von HEINRICH KÜHN-Birgitz (Tirol)

Der Weichzeichner ist die älteste Form des photographischen Objektivs. Allerdings haben vor 90 Jahren die Konstrukteure unfreiwillig ihren Linsen die Fehler belassen müssen, die ihnen heute absichtlich wieder mitgegeben werden. Aber man hat schon damals sehr wohl zu schätzen gewußt, was erst viel später mit der Wiedereinführung der alten Fehler zurückgewonnen wurde, und es darf geradezu als ein Glück für die junge Lichtbildnerie bezeichnet werden, daß sie bei ihrem Debut mit befriedigenden Ergebnissen auftreten konnte. Die Bilder waren breit und eindrucksvoll im Vortrag, ohne die kleinlichen, ablenkenden Details der Folgezeit. So konnte 1839 der Maler Paul Delaroche in einem Gutachten über die ersten Daguerreotypien rühmend sagen, daß ihre Einzelheiten „in nichts die Ruhe des Ganzen stören und auf keine Weise dem Totaleffekt schaden“.

Freilich ist man damals beim praktischen Gebrauch der Objektive viel sorgsamer zu Werke gegangen, als dies heute geschieht. Die Lichtbildner der ersten Blütezeit waren künstlerisch hochbefähigte Männer, die über ein feines Verständnis für die sinnlichen Schönheiten des Bildes verfügten und mit Überlegung an ihre Aufgaben herantraten. Heute muß alles so schnell gehen. Man nimmt sich nicht die Zeit, das Mattscheibenbild genauer anzusehen, ist sogar oft zu bequem dazu, ein Stativ aufzustellen, auch wo es ohne Hindernis geschehen könnte, und benutzt viel zu große Objektivöffnungen, um hastig die Zufälligkeiten eines Augenblicks einzufangen. Ein Gewinn an künstlerischen Werten liegt in diesem Bilderfabrizieren sicher nicht. Während die alten Lichtbildner, voran ein D. O. Hill, trotz des damals so gering empfindlichen Aufnahmematerials ihre Linsen regelmäßig auf $F : 11$ und $F : 14$ abblendeten und damit zu einem wunderschönen Bildvortrag gelangten (der eben durch die Weichzeichnerwirkung der sphärischen und chromatischen Unterkorrektion bedingt war), können heute bei einer auf das Vielhundertfache gesteigerten Materialempfindlichkeit die Instrumente nicht lichtstark genug geliefert werden. Die übergroßen Objektivöffnungen, die nervöse Unruhe der Arbeit dazu, vor allem aber die ganz ungenügende künstlerische Vorbereitung sind mit die Ursachen für die schweren Rückschläge in der Entwicklung der Lichtbildnerie gewesen.

So erfreulich in jeder Beziehung die Anfänge der Lichtbildnerie waren — in ästhetischer Hinsicht sank sie herab, je mehr sie sich den Einflüssen der Künstler entzog. Des Objektivs nahmen sich die Mathematiker an und bestimmten sein weiteres Schicksal. In vieler Hinsicht war dies gewiß von allergrößter Bedeutung und von unermesslichem Werte. Aber eines wurde dabei vollständig vergessen: daß ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen den Anforderungen der Lichtbildnerie und denen der technisch-wissenschaftlichen Photographie; daß die Wiedergabe des großen Eindrucks eines Naturerlebnisses ganz andere Mittel beansprucht, als sie die Aufgabe, Dokumente eindringlicher Beweiskraft zu liefern, fordern mag.

Es soll einmal ohne jede Spur von Unfreundlichkeit oder gar Undankbarkeit der rechnenden Optik gegenüber gesagt werden, daß Theoretiker und Praktiker jahrzehntelang nebeneinander hergegangen sind, ohne daß einer den anderen fand und verstand. Der Mathematiker hatte sein Dogma, ein wissenschaftlich fundiertes, unumstößlich fest gefügtes Gebäude. Der Benutzer aber war unfähig, seine Wünsche klar genug zu formulieren und in der Sprache auszudrücken, die dem Konstrukteur allein verständlich war. Allerdings hat einige Voreingenommenheit bestanden, die jede fruchtverheißende Annäherung lange Zeit erschweren mußte.

Mögen die Leistungen der rechnenden Optiker noch so ehrliche und tiefe Bewunderung herausfordern: die Aufgabe, um deren Lösung ein heißes Bemühen einsetzte, war eben einseitig,

ohne Rücksicht auf künstlerische Notwendigkeiten, gestellt. Immer hat es sich darum gehandelt, eine durch den Bild-Vorwurf gelegte Schnittebene so fehlerfrei als irgendmöglich abzubilden. Aber die Objektive der bildmäßigen Photographie sind keine ebenen Landkarten, die mit kalter Teilnahmslosigkeit mechanisch reproduziert werden dürften. Es sind Raumobjekte von oft sehr großer Tiefe, deren lebenswarme Darstellung mehr voraussetzt, als ein noch so schön korrigiertes Objektiv von sich aus geben kann.

Immer wieder haben künstlerisch Veranlagte den Versuch unternommen, sich von allen Hemmnissen zu befreien und aus dem Objektiv ein subjektiv beeinflusstes Werkzeug zu machen.¹⁾ Der große Mathematiker Petzval gab dem Drängen nach und gestaltete an einzelnen Objektivexemplaren den Abstand der Glieder variabel. Aber erst 1891 kam, ebenfalls von Wien aus, durch Hans Watzek (1848—1903) der große Umschwung für die künstlerische Photographie.

Watzeks Versuche mit dem Brillenglas, auf Studien über physiologische Optik aufgebaut, waren eine Entscheidung. Hier packte wieder ein Künstler die Fragen an, einer, der genau wußte, welchen Erfordernissen an Zeichnung und Tonwiedergabe das optische Werkzeug des Lichtbildners zu entsprechen hat. Indem er auf die einfachen, im optischen Apparat unseres Sehorgans gegebenen Verhältnisse zurückging, sprengte Watzek die Fesseln, die schon von früheren Lichtbildnern als unerträglich empfunden worden waren. Wir mögen bedauern, daß es zu Watzeks Lebenszeit bei primitiven Anordnungen blieb, obwohl schon er wichtige Verbesserungsmöglichkeiten voraussah²⁾ — seine Ideen aber lebten fort, und seine Arbeiten trugen reiche Frucht: aus dem Monkelobjektiv leiten sich alle neueren Formen der Weichzeichner ab.

Seitdem ist das Thema nie mehr zur Ruhe gekommen, und die ganze Geschichte der Lichtbilderei beweist überzeugend, daß es sich beim „Weichzeichner“ keineswegs nur um eine schnell vorübergehende Mode handelt.

Als einem persönlichen Freunde Watzeks, einem der wenigen, denen es vergönnt war, an der Lösung der neu gestellten Probleme mit teilzunehmen, seien mir zu dem vielfach mißverstandenen Thema einige Worte gestattet.

Zuerst möge klargelegt werden, was mit den sogenannten Weichzeichnern eigentlich beabsichtigt ist.

Das vom gut korrigierten Objektiv entworfene Bild entspricht in mehrfacher Hinsicht den Wünschen des Lichtbildners durchaus nicht. Es arbeitet einer verständlich klaren Raumdurchzeichnung insofern entgegen, als es bei größerer Öffnung einen unnatürlichen Gegensatz zwischen aufdringlich scharfen Bildpartien und wolliger Verschwommenheit zeigt, der jedem malerischen Empfinden zuwider ist. Die an einzelnen Bildstellen (den gerade scharf eingestellten) vorhandene Detaillierung der Oberflächenstruktur ist für das Auge peinlich, der Gesamtwirkung schädlich, weil damit Zufälligkeiten hervorgehoben werden, denen eine Bedeutung für das Bild als Ganzes nicht zukommt. Ferner werden die Helligkeitsgegensätze des Naturobjekts übertrieben und bis zu einer Härte gesteigert, die unserem Auge fremd und unverständlich ist. Denn die Augenlinse wirkt infolge ihrer Schichtung und Gestalt als ein leicht trübendes, Überstrahlungen schaffendes Medium, und das fortwährende Spiel unserer Iris, die sich vor grellem Licht schließt, der Dunkelheit aber weit öffnet, verursacht einen weiteren Tonausgleich. Es kommt noch hinzu, daß die photographischen Aufnahmeschichten ihrerseits nicht befähigt sind, irgendwie größere Helligkeitsgegensätze tonrichtig zu fassen, daß sie also versagen und stets mit Tonfälschungen antworten, sobald ihnen die Bezwingung von Bildhärten ohne ausgleichende optische Mittel zugemutet wird. Helligkeitskontraste mit einem Hinüberblenden greller Lichter auf die Schatten, wie sie bei Sonnenschein bestehen und für ihn geradezu charakteristisch sind, lassen sich mit einem gut korrigierten Objektiv überhaupt nicht bewältigen, niemals überzeugend wiedergeben.

¹⁾ Kühn, zur Photographischen Technik, 1926, Knapp, Halle/S., S. 30.

²⁾ Wiener Photographische Blätter 1894, S. 23.

Umgekehrt ist es Aufgabe der neuen Linsen, eine von wolliger Unklarheit völlig befreite, überall, auch im Vorder- wie Hintergrund verständliche Zeichnung über den Vorwurf zu legen, ferner die aufdringliche Schilderung überflüssiger, der Gesamterscheinung abträglicher Details zu vermeiden und die Helligkeitsgegensätze von Licht und Schatten auf die Verhältnisse zurückzuführen, die ihnen unser Auge beimißt. Also in Zeichnung sowohl wie Tonaufbau statt Härten eine angenehme Weichheit zu geben.

Mit der Konstruktion von Weichzeichnern wird nicht beabsichtigt, irgendwie künstliche, unnatürliche „Effekte“ einzuführen (wenn auch unumwunden zugegeben werden muß, daß die Gefahr bei unsachgemäßer Benutzung in hohem Grade besteht). Es soll im Gegenteil das photographische Bild in seiner Erscheinung möglichst dem Eindruck genähert werden, den uns unser Sehorgan von der Umwelt vermittelt. Dem Objektiv werden deshalb dieselben „Fehler“, z. B. der sphärischen Aberration, gegeben, die unserer Augenlinse eigen sind. Wir sehen einen grell beleuchteten Gegenstand nicht scharf gegen seine dunklere Umgebung begrenzt, sondern es strahlt sein Licht in das Dunkel hinüber. Mit dem Begriff „sonnig“ ist, dies sei nochmals betont, stets eine Überstrahlung, ein Übergreifen leuchtend heller Töne auf ihre Umgegend verbunden.

Ferner kommen uns beim Betrachten einer Landschaft oder im Verkehr mit Menschen kleine Äußerlichkeiten nicht zum Bewußtsein, die uns das peinlich korrigierte Objektiv in unangenehm deutlicher Weise vorführt. Nur ahnungslos naive Gemüter glauben, durch unscharfe Einstellung mit einem Handgriff vollbringen zu können, worum sich andere jahrzehntelang bemühten. So einfach ist das Problem von Schärfe und Unschärfe nicht zu lösen.

Dem Weichzeichner fällt hier geradezu eine erzieherische Aufgabe zu: er soll die Retusche ausrotten und ehrliche, materialgerechte Mittel dafür einsetzen. Dem Porträtphotographen muß ja notgedrungen, will er sich wirtschaftlich behaupten können, eine gewisse Idealisierung seiner Modelle zugestanden werden. Sie wird möglich, und zwar ohne Zuhilfenahme einer wesensfremden Technik möglich, wenn die Objektive so zu zeichnen gezwungen werden, wie ein Künstlerauge die Natur schaut.

Schärfe und Unschärfe sind keine eindeutig definierbaren Begriffe. Man ist übereingekommen, eine Bildstelle unscharf zu nennen, wenn die Abbildung eines leuchtenden Punktes für das Auge in der normalen Sehweite von 25 cm nicht mehr einen Punkt, sondern ein Zerstreuungsscheibchen von mehr als $\frac{1}{10}$ mm Durchmesser ergibt.

Der Entstehung nach sind folgende Arten von Unschärfe unterscheidbar: 1. die wollige oder Einstellungsunschärfe; 2. die chromatische, entstanden a) durch Brechung, b) durch Beugung; 3. die bei Vorhandensein sphärischer Aberration durch falsche Belichtung und Entwicklung entstehende Unschärfe.

Die wollige Unschärfe tritt an der Abbildung der vor oder hinter der Einstellebene gelegenen Bildpartien auf. Sie ist in ihrer Auffälligkeit abhängig von Objektivöffnung und Brennweite und dadurch charakteristisch, daß sie keinen scharfen Bildkern besitzt. Die wollige Unschärfe ist als Darstellungsmittel nicht nur unbrauchbar, sie ist direkt zu bekämpfen, weil sie Klarheit und Gegenständlichkeit verwischt. Seitdem aus reiner Bequemlichkeit viel zu viel mit der Handkamera gearbeitet wird, die ja zur Vermeidung handverwackelter Bilder große Objektivöffnungen verlangt, ist die wollige Unschärfe als Seuche aufgetreten. Eine Abhilfe ist natürlich in der Verwendung kleinerer Öffnungen und häufigem Stativgebrauch gegeben.

Ähnliche „Wolle“ entsteht, wenn das Negativ von der Glasseite kopiert oder eine Zelluloidfolie zwischen Negativ und Kopierpapier eingeschoben wird.

Die chromatische Unschärfe ist, für sich allein verwendet, ebenfalls kaum brauchbar. Dem Bild fehlt jeder besondere Reiz. Als Brechungsunschärfe tritt sie an Objektiven auf, die chromatisch ungenügend korrigiert wurden. Die Beugungsunschärfe entsteht beim Gebrauch der Lochkamera und ferner, wenn Netze, Gitter oder Raster einem scharf zeichnenden Objektiv vorgeschaltet werden. Brauchbar erscheint die chromatische Unschärfe nur, wenn sie entweder

in Verbindung mit sphärischer Abweichung Anwendung findet — hier liegen die Grundlagen für den Bau der sämtlichen Weichzeichner! — oder wenn ein eventuell helles Netz (oder farbloses Raster) für einen Teil der Belichtungszeit dem Scharfzeichner vorgeschaltet wird, so daß der scharfe Bildkern nicht zerstört, sondern vom weich verlaufenden Zerstreuungsscheibchen umlagert wird. (Der Vorgang empfiehlt sich beim Vergrößern. Für direkte Aufnahmen ist ein Netz genügender Maschenweite vorzuziehen. Doch ist die Wahl des richtigen Netzes außerordentlich heikel. Die Maschen müssen jedenfalls so weit sein, daß sie einen Teil der Strahlen ungebeugt durchtreten lassen.)

Die sphärische Unschärfe entsteht nur durch Unerfahrenheit und Unachtsamkeit. Bei richtiger Belichtung und Entwicklung bleibt der lichtstarke Bildkern scharf, nur ist er auch hier in beabsichtigter Weise umlagert vom Zerstreuungsscheibchen. —

Über die wollige Unschärfe weiteres zu sagen, ist wohl unnötig; sie ist jedem Photographierenden bekannt. Die chromatische Unschärfe erklärt sich daraus, daß ein leuchtender Punkt mit farbigen Säumen abgebildet wird, die statt des Punktes dann ein weich verlaufendes Zerstreuungsscheibchen darstellen, und zwar ohne scharfen Kern, weil der leuchtende Punkt selbst sich in die Regenbogenfarben auflöste. Es ergeben sich hieraus beim Gebrauch farbenempfindlicher Platten und Filter natürlich Variationen in der Hinsicht, daß strenge Filterung größere Bildschärfe schafft.

Die sphärischen Aberrationen werden durch die Kugelgestalt der Linsen bedingt: die den Linsenrand passierenden Strahlen schneiden sich an anderer Stelle als die der Achse benachbarten und hellen das Bild auf, erhöhen also unter Herabsetzung der Brillanz die effektive Lichtstärke des Objektivs. Der Grad der sphärischen Abweichung ist sehr leicht und innerhalb großer Grenzen durch das Radienverhältnis, die „Durchbiegung“ der Linse, beeinflussbar.

Beide Fehler dürfen bestimmte durch Geschmack und praktische Rücksichten gegebene Maxima nicht überschreiten. Für die sphärische Abweichung ist aber eine Größe noch sehr brauchbar, die bei gleicher relativer Öffnung ein in den dunklen Tönen um das Zweifache lichtstärkeres Bild gibt, als ein vierlinsiger Anastigmat.

Oder anders ausgedrückt: Der derart beschaffene auf $F : 6,8$ abgeblendete Weichzeichner ist ebenso lichtstark als der auf $F : 4,5$ abgeblendete Anastigmat. Daraus ergibt sich für das sphärisch unterkorrigierte Objektiv gleicher Lichtstärke die wesentlich bessere Tiefenzeichnung.

Eine scheinbar vergrößerte Tiefenschärfe liefert aber auch die chromatische Unterkorrektion. Denn es fehlt dem Bild der auffällige Gegensatz zwischen „geschnittener“ Schärfe und schnell auftretender Wolle.

Keine der Unterkorrekturen ist für sich allein gut brauchbar. Sphärische Aberration allein gibt ausgesprochene Süßlichkeit, chromatische Unterkorrektion lediglich Unschärfe ohne ansprechenden Charakter und ohne Milderung der Bildkontraste. Nun kommt alles darauf an, die beiden „Fehler“ richtig gegeneinander abzustimmen. Und dies ist durchaus nicht leicht. Es entscheidet allein der Geschmack, das künstlerische Gefühl. Die im Handel befindlichen Weichzeichner weisen da große Unterschiede auf.

Wird ein Weichzeichner in üblicher Weise zentral abgeblendet, so verringert sich natürlich die sphärische Überstrahlung, weil sie ja von den Randstrahlen herrührt. Starke Abblendung vernichtet daher den Reiz der Weichheit in Ton und Zeichnung, und der Weichzeichner wird zum Scharfzeichner. Watzek versuchte zur Behebung des Übelstandes eine Ringblende, die mir aber niemals befriedigende Ergebnisse lieferte. Das Thema ist so interessant und von derart praktischer Bedeutung, daß es mich neuerdings durch mehrere Jahre beschäftigte; das Ergebnis ist im

Anachromat des Dr. Staebble-Werkes, München, niedergelegt, der die Unterkorrekturen in beliebigem Grade und Verhältnis auch bei jeder gewünschten Ablendung beibehält.¹⁾)

Der Praktiker muß den Einfluß der sphärischen Überstrahlung auf die Helligkeit des Bildes unbedingt verstehen, wenn er erfolgreich arbeiten will; denn aus dem Aussehen des Mattscheibenbildes allein läßt sich die wirkliche Helligkeit nicht einschätzen. Es ist bezeichnend, daß vor 20 Jahren viele mit der eben auf den Markt gekommenen Smith-Linse nichts anfangen konnten, nur weil sie immer überbelichteten und viel zu schnell anentwickelten. Die Gefahr läßt sich dadurch eindämmen, daß die Blenden nicht nach dem relativen Öffnungsverhältnis $F : X$, sondern nach der wirklichen Helligkeit H mit Hx bezeichnet werden, wobei ein Anastigmat meistbenutzter Bauart als Vergleichsobjektiv zu dienen hat, auf dessen Lichtstärke ja auch die sämtlichen Photometer und Tabellen zugeschnitten sind. Eine $H 6,3$ verlangt dann die gleiche Belichtungszeit wie ein $F : 6,3$. Diese Eichung fällt dem Konstrukteur zu, ist nebenbei gesagt recht mühsam, bewährt sich praktisch aber ganz vortrefflich. Immerhin darf der Benutzer niemals vergessen, daß die Tongegensätze um so mehr verringert, Lichter und Schatten einander also näher gebracht werden, je größer die sphärische Überstrahlung gewählt wurde. Die belichtete Platte ist demnach so zu entwickeln, als ob es sich um einen weich beleuchteten, kontrastlosen Vorwurf gehandelt hätte, auch wenn die Belichtung in greller Sonne erfolgte, — d. h. sie ist ganz langsam und vorsichtig hervorzurufen, damit die Lichter nicht zusammenwachsen und die Platte nicht vorzeitig zugeht. Eine allgemeine leichte Überdeckung der Schatten ist beim Schluß der Entwicklung keineswegs als ein Fehler anzusehen, vielmehr ist die in den Schatten glasige Platte stets schlecht. Auch unser Auge sieht den tiefsten, neben blendendem Licht stehenden Schatten nicht rabenschwarz, sondern immer flimmerig.

Bei sphärisch stark unterkorrigierten Objektiven beeinträchtigt der geringste Belichtungsfehler das Resultat. Nun, wir haben im Schlichterschen Photometer und den Rheden-Tabellen verlässliche Berater, um die zweckmäßige Belichtungszeit zu finden. Es ist klar, daß bei zu reichlicher Belichtung der scharfe Bildkern überexponiert wird und dann das Zerstreungsscheibchen die stärkere Deckung im Entwickler annimmt, die Schärfe also verloren geht und der unerwünschte Zustand sphärischer Unschärfe eintritt. Eine sehr wichtige Angelegenheit! Natürlich sind dann die Lichter viel zu breit geworden und haben alles Leben verloren.

Für vollkommen falsch halte ich die gesuchte Unschärfe. So scharf, wie ein streng korrigierter Anastigmat es tut, sehen allerdings nicht alle Menschen. Aber es besteht überhaupt ein Unterschied zwischen Sehen und Schauen. Jedenfalls darf eine Unschärfe als solche niemals zum Bewußtsein des Beschauers kommen — das wäre ja nur ein Beweis für schlechten Gebrauch unserer hoch entwickelten optischen Mittel. Die gute Schärfenverteilung ist noch eine eigene Kunst für sich, die sich ohne Nachgiebigkeit und allseitige Beweglichkeit des Mattscheibenrahmens, wie sie Stegemann in Berlin an der Studienkamera ausführt, kaum ausüben läßt.

Übrigens hängt der Grad der Deutlichkeit des Bildes und damit seines Schärfencharakters oft auch von der Naturstimmung und Beleuchtung ab. Auch vom Porträt ließe sich da eine Menge sagen. Es gibt Fälle genug, wo der Weichzeichner als Retter auftritt und durch verschönenden, ja verklärenden technischen Vortrag noch Reize schafft, die am Modell nicht gerade auffällig in Erscheinungen treten.

Meiner Überzeugung nach müssen die Bildeinzelheiten erhalten bleiben, haben aber alles Aufdringliche zu verlieren. Man soll sie entdecken, aber auch übersehen können.

Die Erfahrung hat gelehrt, daß jeder, der mit Weichzeichnern zu arbeiten beginnt, zunächst weit über das Ziel hinausschießt, weil ihn die bestechenden Reize des Mattscheibenbildes gefangen nehmen. Es kann nur dringendst der Rat gegeben werden, stets auf größmögliche Schärfe und

¹⁾ Phot. Rundschau 1923, S. 189.

geringe Überstrahlung hinzuarbeiten, also mittlere und kleinere Blenden zu bevorzugen und immer gewissenhaft so einzustellen, daß der Bildkern innerhalb des leicht verklärenden Lichtscheines scharf wird. Man muß die Disziplin aufbringen, akkurat zu arbeiten. Sonst kommt man auf „Effekte“ hinaus, die nicht mehr berechtigt sind. Es ist z. B. völlig sinnlos, starke Überstrahlungen dort anzuwenden, wo wir sie in der Natur niemals wahrnehmen können, also bei allen nicht sonnigen oder überhaupt nicht grell beleuchteten Vorwürfen. Es muß das Instrument demnach, wenn es nicht ausschließlich als eigentliches „Sonnenobjektiv“ Verwendung finden soll, beeinflusbar sein, und zwar auch in der Richtung, daß der gewünschte Bildcharakter bei verschiedener Ablendung erhalten bleibt. Allerdings vermag dieser Anforderung nicht jede der vorhandenen Konstruktionen zu genügen. Die mit den Weichzeichnern gegebenen Freiheiten sind derart delikater Natur, daß die Gefahr eines Mißbrauchs der Mittel immer vorliegt. Eine schablonenhafte Behandlung vertragen solche Instrumente nicht.

Wenn, wie dies geschah, das ganze Thema „Weichzeichner“ aber so aufgefaßt wurde, daß undeutliche, nebelig zerflossene, in Zeichnung unbestimmte Bilder das Ergebnis sein sollten, so muß ich mich als ein Hüter des Vermächtnisses von Hans Watzek, dem jede charakterlose Zerfahrenheit und weichliche Schwäche verhaßt waren, sehr entschieden dagegen wenden. Jedenfalls hat sich das Lichtbild von Unklarheiten fernzuhalten.

Noch ein paar kurze Worte über das Verhältnis der Weichzeichner zu anderen dekorrierenden Mitteln. Noch zu Watzeks Zeit setzte A. Buschbeck ein Beugungsgitter vor das Objektiv und machte so aus jedem Scharfzeichner eine Art Weichzeichner. Aber das Ergebnis befriedigt nur in seltenen Fällen. Ich habe dann gezeigt, daß sich durch helle Netze auch große Tonaufhellungen herbeiführen lassen. Es kamen dann noch Vorsatzgläser aller möglichen Arten, ebenso auf Glas kopierte, mitunter farblose Raster usf. In allen diesen Fällen ist die Schätzung der geeignetsten Belichtungszeit nicht immer leicht. Einen vollen Ersatz für eigentliche Weichzeichner vermögen alle nachträglich dekorrierenden Mittel, mögen sie beschaffen sein, wie sie wollen, meiner Überzeugung nach nicht zu schaffen.

Je klarer die technisch-ästhetische Aufgabe der bildnerischen Photographie darin erblickt wird, eine Reihe feiner, besonders reizvoll hingesehter Grautöne zu geben, desto mehr muß sich das Interesse wieder von verbrauchten Äußerlichkeiten der Positivtechnik, gewollten oder zufälligen, weg- und den optischen Aufnahmemitteln zuwenden. Denn es wird Forderung, sich nicht so sehr auf jene nachträglichen Beeinflussungsmöglichkeiten zu verlassen, die durch freiere Kopier- und Druckverfahren an die Hand gegeben sind, als vielmehr schon im Negativ fertig aufzubauen, was „das Bild“ ausmacht.

ÜBER HELLICHTENTWICKLUNG UND VERWANDTES

Von Dr. LÜPPO-CRAMER-Schweinfurt

Die Notwendigkeit, die photographischen Negativschichten bei dunkelrotem Lichte entwickeln zu müssen, war von jeher die Ursache vieler Klagen und Mißerfolge in der Praxis. Mit der Erhöhung der Allgemeinempfindlichkeit und der immer mehr zunehmenden Einführung der farbenempfindlichen Platten steigerte sich diese Unannehmlichkeit, und als gar erst die Farbenphotographie mit ihren auch für das Rot empfindlichen Schichten Bedeutung erlangte, da konnte man während der Entwicklung überhaupt nichts mehr sehen. Man war bei der Negativkontrolle fast ganz auf fragwürdige Hilfsmittel, den sogenannten Entwicklungsfaktor oder eine rein mechanische Hervorbringung nach Zeit angewiesen. Und doch ist gerade die Tatsache, den Aufbau des Negativs während der Entwicklung verfolgen zu können, für viele Photographierende das Reizvollste. Eingriffe in den Gang der Entwicklung sind aber nur möglich, wenn man das Bild deutlich sehen kann.

Wie manchem Amateur, der bei gelbem Licht Gaslichtpapiere verarbeitete, ist wohl schon der Gedanke gekommen: „Wie schön wäre es, wenn man bei einer solchen Helligkeit auch die Negative entwickeln könnte!“ Der Weiterdenkende wird sich dann aber auch gesagt haben, daß dieser Wunsch unerfüllbar sein müsse, weil das Licht, daß das latente Bild in Bruchteilen einer Sekunde auf der Platte hervorzaubert, doch auch nach der Belichtung nicht ohne entsprechend intensive Wirkung sein kann. In der Tat ist es auch ein logischer Widerspruch, zu erwarten, daß man die hochempfindliche moderne Bromsilberplatte, ohne ihr eine besondere Behandlung angedeihen zu lassen, bei einem Lichte entwickeln könnte, daß auch ein Bild hervorgebracht haben würde.

Aber das Problem, nach einem sehr einfachen Vorbade vor der Entwicklung, auch die höchstempfindlichen und selbst orthochromatischen und panchromatischen Platten bei hellem gelben, höchstens orangefarbenen Lichte entwickeln zu können, ist seit der Entdeckung der Desensibilisierung durch den Verfasser im Jahre 1920 endgültig, und zwar so weit gelöst, daß kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt.

Dr. Strauß schrieb vor einiger Zeit: „Die Hellichtentwicklung ist m. E. eine der segensreichsten Entdeckungen innerhalb der Photographie, und es ist nur schwer erklärlich, daß die Fachwelt bis heute so gut wie gar keine Notiz davon genommen hat, oder — wie ich es oft erfahren konnte — sie in einer geradezu feindseligen Art direkt ablehnt.“ — Weiter sagt Strauß: „Ich arbeite nun seit über fünf Jahren mit der Hellichtentwicklung und habe nicht ein Negativ dadurch auch nur vermutlich geschädigt, ganz im Gegenteil, die recht gute Qualität meiner Negative führe ich nicht zum kleineren Teil auf die Verwendung dieses Verfahrens zurück. Ich wage jedenfalls die Behauptung, daß die Hellichtentwicklung ein absolut sicheres Verfahren darstellt, und daß Mißerfolge dabei vollkommen ausgeschlossen sind“.

Selbstverständlich richtete sich der Wunsch erfinderischer Geister schon früher darauf, das Photographieren durch die Abschaffung der roten Lampe bei der Entwicklung angenehmer zu gestalten.

So erhielt Ludwig 1903 ein Patent auf das „Coxin-Verfahren“ und Lumière und Seyewitz führten zu demselben Zweck das „Chrysolfit“ ein, ein Gemisch von Magnesiumpikrat mit Sulfit, das dem Entwickler zugesetzt wurde. Diese Verfahren, die darauf hinausliefen, das rote Licht der Dunkelkammerlampe durch eine gefärbte Flüssigkeitsschicht zu ersetzen, hatten grundsätzliche Nachteile und konnten sich nicht einführen. Man konnte eine Kontrolle der Entwicklung nur in der Aufsicht oder bestenfalls in der Durchsicht nur in einem vertikal stehenden

Troge ausführen, ja, die im Coxinverfahren erforderliche starke Färbung des Entwicklers gestattete nicht einmal eine Kontrolle des Negativs in der Aufsicht. Die Verwendung von Farbstoffen, die nur durch ihre Filterwirkung ihre Aufgabe erfüllen, ist daher praktisch ziemlich wertlos, und es sei betont, daß die Plattennarkose nach dem Verfahren des Verfassers mit solchen rein optischen Filterwirkungen nichts zu tun hat. Denn die optische Art des Farbstoffes, ob rot, gelb, blau oder grün, ist für seine Wirkung auf die photographische Schicht, die die Grundlage der „Narkose“ bildet, ganz belanglos, und der neueste Desensibilisator, das Pinakryptolgelb, ist bei der in Frage kommenden Verdünnung praktisch farblos. Es handelt sich bei dem Verfahren also um eine im weiteren Sinne des Wortes sicherlich chemische Wirkung auf das Bromsilber. Diese Wirkung, die die Lichtempfindlichkeit der Platte auf den dreihundertsten Teil und mehr herabsetzt, erscheint um so erstaunlicher, als das bereits auf der Platte vorhandene latente Bild in keiner Weise durch den Desensibilisator angegriffen wird, auch die stark optisch sensibilisierten orthochromatischen und panchromatischen Platten nach dem Vorbade im hellen Lichte entwickelt werden können, und als ferner keine besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten zur Beherrschung des Verfahrens erforderlich sind. Auch Kosten verursacht die Plattennarkose nicht, da die verdünnten an sich billigen Lösungen von Pinakryptolgrün und Pinakryptolgelb sehr oft nacheinander wieder benutzt werden können. Im übrigen klären die von der J. G. Farbenindustrie A.-G. (Agfa) herausgegebenen Druckschriften über Hellichtentwicklung den Leser in jeder gewünschten Weise auf.

So einfach die praktische Ausführung der Hellichtentwicklung mittels desensibilisierender Farbstoffe ist, so voll von Rätseln ist noch die theoretische Begründung der chemischen Vorgänge bei der Wirkung jener Agenzien auf das Bromsilber. Aber auch die geschichtliche Entwicklung des Verfahrens ist für manchen Leser gewiß von Interesse.

Der Verfasser fand schon im Jahre 1901 die ersten Desensibilisationserscheinungen bei mehreren der in gewöhnlicher Weise zusammengesetzten Entwickler der Paramidophenolklasse, sowie beim Eisenoxalat, während der Hydrochinonentwickler die Empfindlichkeitsverminderung vermissen ließ. Es stellte sich im Laufe der Zeit heraus, daß die Oxydationsprodukte der Entwicklersubstanzen für die Reaktion entscheidend sein müssen, und daß daher von mir beobachtete Unstimmigkeiten bei den Versuchen mit diesen darauf zurückzuführen waren, daß die Lösungen unkontrollierbar verschiedene Mengen jener Produkte enthielten.

Von historischem Interesse ist auch die desensibilisierende Wirkung des alten, heute nur sehr wenig mehr benutzten Eisenoxalatentwicklers. Sie erklärt manche uns heute sonst nicht ganz verständliche Urteile aus früherer Zeit, als der Oxalatentwickler noch vielfach angewendet wurde, aber anfang, durch die organischen Hervorrufere verdrängt zu werden. Man berichtet aus jener Zeit auffallend oft, daß der Eisenentwickler besonders klar arbeite, und daß man mit den damals modernen alkalischen Entwicklern fortgesetzt Schleier bekomme. Wenn natürlich auch die größere „Rapidität“ der organischen Entwickler hier vielfach die Schleierbildung unterstützt haben mag, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß hier auch die desensibilisierende Wirkung des Oxalatentwicklers mitgespielt hat. Ehe nämlich die Rapidentwickler in den dauernden Bestand der Dunkelkammer des Photographen aufgenommen worden waren, wird man im allgemeinen bei einem viel helleren roten Lichte gearbeitet haben, das zwar beim Eisenentwickler ungefährlich, bei den organischen Entwicklern aber nicht sicher genug war. Denn bei den meisten organischen Hervorrufere tritt eine erhebliche desensibilisierende Wirkung nur dann ein, wenn die an sich ziemlich luftbeständigen Entwicklersubstanzen doch von Haus aus etwas oxydiert waren; und das Sulfit verhindert hier weitgehend die Oxydation und damit die empfindlichkeitsverringende Wirkung.

Daß der Eisenentwickler, vermöge seiner roten Farbe, also durch Schirmwirkung, günstig gegen eine Verschleierung der Platten wirke, ist wohl vielfach angenommen worden. Ich habe derartige Äußerungen oft von älteren Fachphotographen vernommen. Zweifellos ist eine solche Schirmwirkung ja auch vorhanden, genau wie bei rein roten Desensibilisatoren im heutigen Sinne, aber

die Hauptwirkung ist, wie ich nachgewiesen habe, auch beim Eisenentwickler eine chemische, der der desensibilisierenden Farbstoffe ganz analoge.

Besonderen Anreiz für die Untersuchung der Empfindlichkeitsverringern der Bromsilberplatte boten mir in späteren Jahren das Amidol und seine Verwandten, bei deren Anwendung die oben erwähnten Unregelmäßigkeiten nie vorkamen und deren Wirkung auch ungleich stärker war als die der andern organischen Entwicklersubstanzen. Die desensibilisierende Wirkung einer verdünnten Lösung von Amidol ist so groß, daß die Agfa in ihrem Handbuche der Kinematographie die Desensibilisierung der Negativkinofilme mit Amidol für die Praxis empfiehlt, wobei eine Verdünnung 1:10 000 genügt, um die Entwicklung in etwa 4 m Abstand von einer 25 kerzigen, mit einer gewöhnlichen Mattscheibe abgedeckten, indirekt den Raum erleuchtenden Glühlampe zu ermöglichen.

Die Desensibilisierung mit Amidol gelingt in der Tat gut, doch hat sie den Nachteil, daß derartige Lösungen nicht stabil sind, und daß ihre Wirkung auch nicht ausreicht, farbenempfindliche Schichten zu narkotisieren. Aber für die historische Entwicklung der Hellichtentwicklung wurden diese meine ersten Vorversuche doch von großer Bedeutung. Wir wollen an dieser Stelle nicht auf die chemischen Überlegungen eingehen, die mich zu den Versuchen mit anderen Substanzen anregten, es sei nur gesagt, daß die Oxydationsprodukte gerade des Amidols bereits ausgesprochenen Farbstoffcharakter besitzen, und daß ich daher auf Farbstoffe fahndete, die sich für die Desensibilisierung eignen konnten. So wurde 1920 das Phenosafranin von mir eingeführt, das sich einige Jahre lang ohne Konkurrenz hielt und allgemeinen Beifall fand, bis auch hier das Bessere der Feind des Guten wurde. Dem Phenosafranin haftete der Mangel an, daß es als sehr echter Farbstoff auch die Gelatine und, was das schlimmste gewesen zu sein scheint, die Finger und Kleider des Photographierenden anfärbte. Mit der Einführung des Pinakryptolgelbs durch die Höchster Farbwerke wurde aber auch dieser Übelstand beseitigt, und es ist kaum zu sagen, nach welcher Richtung hin hier noch wesentliche Verbesserungen zu erzielen sind.

Die chemische Wirkung der Desensibilisatoren auf das Bromsilber besteht aller Wahrscheinlichkeit nach in einer oxydativen Wirkung der betr. Farbstoffe, die verhältnismäßig leicht in ihre Leukobase übergehen. Besonders beim Pinakryptolgelb läßt sich leicht zeigen, daß es unter dem Einfluß des Lichtes sogar photochemisch direkt angelaufene Bromsilberplatten wieder ausbleicht und Bromsilber wieder zurückbildet. Auf Grund dieser keimzerstörenden Wirkung kann man auch die photochemische Ausbleichung diffus vorbelichteter Platten in Gegenwart von Desensibilisatoren zur Herstellung von Duplikatnegativen benutzen. Besonders interessant in dieser Beziehung ist auch das Verhalten der Desensibilisatoren gegenüber dem Jodsilber, das man zwar als allein bildgebende Substanz nicht verwendet, das aber möglicherweise berufen ist, einmal wieder zu Ehren zu kommen, da man es offenbar ein wenig verkannt hat. Als besonderer Nachteil des Jodsilbers wurde es früher empfunden, daß es der optischen Sensibilisierung im gewöhnlichen Sinne nicht zugänglich zu sein schien. Da das Jodsilber noch weit einseitiger farbenblind ist als das Bromsilber, so wäre auch dies allerdings für viele seiner Zwecke als Negativmaterial ein großes Hindernis. Nun hat aber der Verfasser gezeigt, daß die Orthochromatisierung, ja Panchromatisierung des Jodsilbers sogar außerordentlich gut gelingt, wenn man von andern als den üblichen Voraussetzungen ausgeht.

Das Jodsilber läßt sich nämlich in einer von der Norm allerdings sehr abweichenden Form sehr gut zu direkten Positiven verwenden, und hierbei zeigt es auch die Fähigkeit zur optischen Sensibilisierung in ebenso hohem Grade wie das Bromsilber. Man braucht hierfür als Ausgangsmaterial allerdings Bromsilberschichten, die man zuerst diffus, d. h. ohne Kamera belichtet, dann mit einer geeigneten Jodierungsmischung in Jodsilber überführt, sensibilisiert und alsdann der eigentlichen Belichtung in der Kamera unterwirft. Solche Schichten werden bei der Entwicklung, die in den gewöhnlichen Lösungen erfolgen kann, nicht an den (in der Kamera) belichteten, sondern an den unbelichteten Stellen geschwärzt, während die belichteten ausbleichen und nach dem

Fixieren ein direktes Positiv ergeben. Solche Jodsilberplatten könnten unter Umständen von Bedeutung für die Farbraster-Photographie werden. So einfach auch die heutige Farbraster-Photographie ist — es wird ja sogar behauptet, sie sei einfacher als die gewöhnliche Photographie! — so kann doch kaum bestritten werden, daß die bei jenem Prozeß erforderliche Umkehrung vom Negativ ins Positiv einem großen Teil der Photographierenden Schwierigkeiten bereitet. Die Jodsilberschichten der erwähnten Art würden aber direkt das Positiv liefern und sehr leicht panchromatisierbar sein. Es ist dies aber nur Zukunftsmusik, sollte aber Erfinder anregen, sich auch einmal nach dieser Richtung hin zu versuchen.

In wissenschaftlicher Beziehung hat die Beschäftigung mit desensibilisierenden und auch anderen Farbstoffen zu zahlreichen interessanten Beobachtungen geführt. Es ist geradezu erstaunlich, in wie außerordentlich vielseitiger Weise gerade Farbstoffe in den photographischen Prozeß eingreifen. So wird die Entwicklung insbesondere mit Hydrochinon durch zahlreiche Farbstoffe in äußerst geringer Menge so stark beschleunigt, daß man dadurch den langsamen Hydrochinonentwickler zu einem Rapidentwickler gestalten kann. Andere Farbstoffe dagegen üben wieder eine starke Verzögerung auf die Hervorrufung aus. Viele Farbstoffe bewirken eine vollständige Verschleierung der Platte, so Methylenblau noch in Verdünnungen 1: Million! Andererseits werden auch manche Schleierarbeiten durch Farbstoffe verhindert. So ist der Zusatz von sehr geringen Mengen von Pheno-safranin oder Pinakryptolgrün zum Entwickler ein unfehlbares Mittel, um den besonders in der Filmtechnik gefürchteten Luftschleier hintanzuhalten. Durch Überlagerung verschleierte, panchromatische Platten werden wieder ganz klar entwickelt, wenn man dem Entwickler Spuren eines Desensibilisators zufügt.

Während eigentlich das erstaunlichste bei der Wirkung der Desensibilisatoren darin besteht, daß das latente Bild unter den normalen Arbeitsbedingungen gar nicht angegriffen wird, hat gerade das rote Licht eine zerstörende Wirkung auf das Bild. Man darf also desensibilisierte, aber noch nicht im Entwickler liegende Platten nicht unbegrenzt lange dem roten Lichte aussetzen. Es entsteht dann zwar kein Schleier, aber das Bild wird abgeschwächt. Die noch so junge Erfindung der Desensibilisierung des Bromsilbers führt hier in die Uranfänge der Photographie zurück, nämlich zu dem schon 1840 bekannten Herscheleffekt. Denn auch ohne Farbstoffe, deren Anwendung auf die photographische Schicht man ja erst seit 1871 kennt, wird das latente Bild durch rotes Licht abgeschwächt, und auf diffus vorbelichteten Platten erhielten Herschel und nach ihm viele Forscher direkte Positive. Es sind zum Gelingen dieser Versuche allerdings besondere Vorbedingungen im Plattenmaterial erforderlich, damit solche Spezialeffekte nicht durch andere verdeckt werden. Im Grunde aber sind jene Beobachtungen der ältesten Forscher auf unserem Gebiete, die bei den späteren Generationen in Vergessenheit gerieten, doch schon den zahlreichen neuen Beobachtungen verwandt, auf die erst wieder durch die Desensibilisierung das Augenmerk der Forscher gelenkt wurde.

T I E R P H O T O G R A P H I E

von RUD. ZIMMERMANN-Dresden

Groß und vielseitig ist das Gebiet der Tierphotographie, und je nach den Tierklassen und Tierarten sind auch die Mittel und Wege verschieden, die der Tierphotograph bei der Ausübung seiner Tätigkeit anwenden und begehen muß. Das Großwild verlangt andere photographische Überlegungen als die zierliche Maus, die Aufnahme eines Vogels setzt eine andere Arbeitsweise voraus als die einer Schlange, und deren Meisterung unterscheidet sich wieder von der eines Insektes. Selbst verschiedene Individuen der gleichen Art diktieren oft sehr verschiedene Maßnahmen — wenn jemand die so oft noch geleugneten individuellen Unterschiede im Wesen eines Tieres kennen lernen will, so braucht er sich nur einmal als Tierphotograph zu versuchen.

Gute Kenntnisse der Tierwelt und des Tierlebens sind Grundbedingungen für erfolgreiche Kamerajagd; die Beherrschung der photographischen Technik ist weitere Voraussetzung, wenn Mißerfolge, von denen auch der erfahrenste Tierphotograph nicht verschont bleibt, die Erfolge nicht überwiegen sollen.

Der Tierphotograph, der über beides verfügt, wird dann auch von selbst nicht wahllos an alle Aufgaben herantreten, sondern sich beschränken und nur einer oder wenigen Tiergruppen sein Hauptinteresse zuwenden. Denn nur auf diese Weise wird er, zumal wenn ihm für seine Tätigkeit nur beschränkte Zeit zur Verfügung steht, Erfolge erwarten dürfen. Ein ziel- und planloses Hin- und Herpendeln zwischen den verschiedenen Tieren läßt ihn nie gründlicher in die allerletzten Feinheiten der Aufnahmetechnik eindringen und macht ihm unmöglich, seine Zeit voll auszunützen.

Die beste Methode, sich in Aufnahmen freilebender Tiere einzuarbeiten, ist die Betätigung an Tieren der Gefangenschaft: an Haustieren und den Tieren der Zoologischen Gärten. An ihnen lernt der angehende Tierphotograph zunächst zweierlei: Beobachten und rasch Handeln; Fertigkeiten, die er gründlich beherrschen muß, wenn er später den Tieren im Freien nachspürt. Gleich wie ein Mensch gründlich beobachtet und studiert sein will, wenn man von ihm ein lebenswahres Porträt erstrebt, so auch das Tier; eine gute Aufnahme muß es in charakteristischer Stellung wiedergeben. Die Erfüllung dieser Forderung wird bei einem sich rasch bewegenden Tier dadurch besonders schwierig, daß die Photographie nur ein Augenblicksbild festhält, daß sie aus einem Bewegungsvorgang, den unser Auge nur in seiner Gesamtheit, nicht aber in seinen einzelnen Phasen erfaßt, eine solche Bewegungsphase herausreißt, die dann, wenn die Aufnahme ungeschickt war, als etwas Fremdes erscheint und uns ein Tier oft gar nicht wiedererkennen läßt. Vorteilhaft ist es daher, das Tier in seinen Bewegungen erst gründlich zu studieren, damit man aus einer vorhergegangenen Bewegung auf die ihr folgende schließen und dementsprechend die Aufnahme einrichten kann. Zaudern und Zögern verscherzen nur zu oft günstige Aufnahmemöglichkeiten; ein hastiges Draufgängertum ist aber ebensosehr vom Übel.

+

Die Mehrzahl der Tierphotographen betätigt sich auf vogelkundlichem Gebiet, und jeder neue Kamerajäger versucht sich in der Regel ebenfalls dort zuerst.

Das hat verschiedene Gründe: der Vogelwelt bringt man ein lebhafteres Interesse entgegen als anderen Tiergruppen, besonders zur Brutzeit und während der Jungenpflege spielt sich das an fesselnden Einzelheiten so überreiche Leben des Vogels viel offener vor unseren Augen ab als das der meisten anderen Tierarten. Dazu kommt, daß Aufnahmen des Vogels am Neste zu den leichtesten gehören;

bei ihnen fällt das mühevoll Anpirschen weg. Im Neste hat der Photograph eine Stelle vor sich, an die der Vogel bestimmt kommen wird, und kann daher den Apparat vorher scharf einstellen und braucht nur noch das Herankommen des Vogels abzuwarten, um die Aufnahme (u. U. mit Hilfe einer Fernauslösung) zu bewirken. In der Praxis gestaltet sich dieser Vorgang allerdings komplizierter; den Absichten des Photographen bereitet die mehr oder minder große Scheu des Vogels fast immer Hindernisse, denen man schon bei der Vorbereitung der Aufnahme durch geeignete Vorrichtungen und Maßnahmen Rechnung tragen muß. Sie lassen sich immer nur von Fall zu Fall bestimmen und sind abhängig von den Eigenheiten des Vogels, dem die Aufnahme gilt. Bald wird man den Apparat zwar am Neste aufstellen können, ihn aber je nach den Verhältnissen durch Pflanzenmaterial oder auf andere Weise gut verblenden müssen, bald wieder, besonders in deckungslosem Gelände, durch ein zunächst entfernteres Aufstellen einer Scheinkamera und ihr allmähliches Näherrücken an den später aufzustellenden Apparat das Tier gewöhnen müssen, — Vorbereitungen, die manchmal viel Zeit in Anspruch nehmen und sich sogar auf Tage erstrecken können. Erheblichere Aufnahmeschwierigkeiten entstehen in den der Kamera nicht so ohne weiteres erreichbaren Standorten vieler Nester. Wir finden diese ja an oft recht unzugänglichen Orten: hoch auf Bäumen, an schwer oder nicht ersteigbaren Felsen, über dem Wasser usw. Derartige Fälle zu meistern, erfordert Geschick und Überlegung. Man wird den Apparat auf Bäumen anbringen und sich hier vielfach selbst noch einen gut verdeckten Standort schaffen, wird ihn weiter an Felswände in des Wortes buchstäblichstem Sinne „kleben“ oder ihm in tiefem Wasser mit unsicherem, trügerischen Grund festen Stand schaffen müssen, Dinge, für die sich Generalunterweisungen nicht geben lassen. Und zu oft ist der Erfolg fraglich; nicht immer sind die zeitraubenden und mühevollen und manchmal auch recht kostspieligen Vorbereitungen wirklich lohnend; Hindernisse, mit denen man vorher nicht gerechnet hat und vielleicht auch gar nicht rechnen konnte, vereiteln häufig alle Aufnahmemöglichkeiten.

Auch körperlich stellt die Aufnahmetätigkeit hohe Ansprüche an den Tierphotographen. Wenn er sich entfernter vom Apparat ansetzen und die Belichtung durch Fernauslösung bewirken kann, wird auch ein längerer Ansitz erträglich sein; wenn er aber seinen Standort direkt am Apparat wählen und zusammengehockt auf engem, verdeckten Raume stundenlang bewegungslos ausharren oder bei kühlem Wetter tagelang im Wasser stehen muß, wenn dann die Glieder schmerzen und Frostschauer den Körper durchzittern, schickt man stille Stoßseufzer zum Himmel und überlegt immer wieder, ob man seinen „vergeblichen“ Aufnahmeversuch (daß er ein vergeblicher sein wird, redet man sich in solchen Fällen gern ein) nicht lieber abbrechen soll. Geduld und Ausdauer kann der Tierphotograph aber nie genug besitzen.

Weit schwieriger ist dem Vogel außerhalb des Nestes beizukommen; Aufnahmen, die ihn uns anders als nur in seinem Nestleben zeigen, besitzen wir verhältnismäßig wenige, sie verschwinden in der Masse der Nestaufnahmen fast völlig. Und doch sind sie nicht minder wichtig und erstrebenswert, erfordern oft aber kostspieligere Hilfsmittel, außerdem sind sie vielfach nur durch mühevoll Anpirschen zu bekommen.

Leichter dagegen sind die Aufnahmen von Insekten und anderen niederen Tieren, denen man sich auf kürzeste Entfernungen nahen kann, ohne deren Flucht befürchten zu müssen. Selbst den empfindlicheren von ihnen, z. B. Schmetterlingen, wird man bei einiger Übung unschwer beizukommen lernen, so daß ich diese Tiere ganz besonders den angehenden Kamerajägern empfehlen kann. Daß natürlich die Schwierigkeiten einmal größere werden können, und daß besonders die Festhaltung gewisser Lebensbetätigungen mühevoller werden kann, brauche ich kaum zu betonen. — Bildseite 7 als Beispiel.

Auch unter den Kriechtieren und Lurchen gibt es eine Anzahl Arten, die photographisch verhältnismäßig leicht zu bewältigen sind, und von denen man die eine oder andere besonders leicht beim Hervorkommen aus ihrem Schlupfwinkel photographisch festhalten kann. Dieses Verlassen der Schlupfwinkel geschieht meistens zu ganz bestimmten Stunden, und der Tier-

photograph, der natürlich auch Tierbeobachter sein muß, wird derartige Gewohnheiten eines Tieres mit Erfolg seiner Tätigkeit nutzbar machen können. Nur das Anpirschen der empfindlicheren von ihnen, der Schlangen und Eidechsen besonders, ist schwieriger, und unter meinen zahlreichen Kriechtier- und Lurchaufnahmen — an diesen beiden Tiergruppen begann meine tierphotographische Tätigkeit — befindet sich manch eine, die mir weit mehr Schwierigkeiten bereitet hat, als manche vielbewunderte Vogelaufnahme.

In höherem Maße gilt dies von meinen Aufnahmen der Kleinsäuger, die zu den photographisch schwierigsten Tieren gehören. Welches Maß von Zeit, Geduld und Erfahrung dazu gehört, auch nur eine im Freien auf die Platte zu bekommen, welche Schwierigkeiten dem Photographen das Aufsuchen dieser verborgen lebenden Tiere und ihr Beschleichen bis unter Meterweite bereiten, ferner die an den Aufenthaltsorten der Kleinsäuger meistens ungünstigen Lichtverhältnisse, die das kleine Tier so oft verdeckende Bodenvegetation, wird nur der ermessen können, der sich schon an ähnlichen Aufnahmen versucht hat. Meine Sammlung umfaßt über 1000 eigene Tieraufnahmen; aber auf keine Tiergruppe habe ich soviel Zeit und Mühe verwenden müssen wie auf die Kleinsäuger, und auf keine entfallen so viele Enttäuschungen, so viele Fehlresultate. Meine 30 guten Freiaufnahmen des Siebenschläfers, die wohl als die bisher umfassendste photographische Darstellung eines Kleinsäugerlebens gelten können, erforderten viele hundert Platten, Mühe und Zeit, von der sich der Betrachter dieser Aufnahmen wohl kaum eine Vorstellung machen kann. Mehrere Jahre hindurch habe ich wochenlang an frühsummerlichen Spätnachmittagen bis zum Beginn der Abenddämmerung auf Bäumen oder dicht an solchen auf dem Dache eines Schuppens oder an einer Steinbruchswand verdeckt angesessen und gleich dem auf ein Wild harrenden Jäger geduldig gewartet, bis der Zufall einen der sich tummelnden Nager in den Bereich der Kamera führte; die Tage erfolgreichen Ansitzens blieben immer weit hinter den erfolglosen zurück, und von den belichteten Platten verschwand beim Entwickeln eine nach der anderen als unbrauchbar!

Viel leichter und erfolgreicher ist der Ansitz bei einer Anzahl anderer Kleinsäuger. Ich denke da besonders an Kaninchen, Hamster, Ziesel, Murmeltier usw., bei denen man sich nur, durch einen den jeweiligen Verhältnissen angepaßten Schirm verdeckt, am Bau anzusetzen und das Hervorkommen der Tiere abzuwarten braucht. In vielen Fällen aber, besonders wenn man nach größerer Vielseitigkeit der Aufnahmen strebt, führt nur ein Beschleichen der Tiere zum Ziel. Die Hauptbedingung zu einem Erfolge ist, daß man das im Freien sich tummelnde Tier schon aus größeren Entfernungen, noch bevor es selbst des Menschen gewahr geworden ist, zu entdecken vermag, und daß man versteht, das nun notwendige Beschleichen geschickt und völlig geräuschlos durchzuführen. Bald auf den Knien rutschend, bald auf dem Bauche kriechend, unter Vermeidung aller hastigen Bewegungen und vor sich alles Ast- und sonstige Pflanzenwerk, das Geräusch verursachen könnte, vorsichtig beiseite räumend, braucht man zur Zurücklegung von Strecken von nur wenigen Metern oft viele Minuten, und wenn man dann endlich genügend nahe an das Tier herangekommen ist, muß man zur Erlangung eines freien Schußfeldes meistens auch noch störende Pflanzen oder andere Dinge zwischen Apparat und Aufnahmeobjekt entfernen, um schließlich, mit all diesen kleinen, aber Zeit und Geschick erfordernden Nebenarbeiten fertig und zur Aufnahme bereit, in mindestens 95% aller Fälle zuschauen zu dürfen, wie das mühsam beschlichene Tier sich im letzten Augenblick auf Nimmerwiedersehen empfiehlt. Ich könnte hier von mancher Enttäuschung berichten, von mißglückten Aufnahmeversuchen, von Vorgängen, wie man sie ein zweites Mal kaum oder höchstens durch Zufall wieder zu Gesicht bekommt.

Entgangenes vergißt man, die Erfolge aber sind bleibend, und daß sie das versöhnende Moment auch der bittersten Enttäuschungen sind, beweist die Zähigkeit und Liebe, mit der jeder ernste Tierphotograph immer wieder an neue, größere Aufgaben herantritt.

Der Universalapparat für den Tierphotographen ist die Spiegelreflexkamera, die mir in ihren heutigen, oft recht leicht gebauten Ausführungen weniger gefallen will, als in ihrer ersten, fester gebauten Konstruktion. Meine bewährteste Kamera ist zugleich meine älteste; sie stellt eines der ersten, ganz besonders stabilen und festen Modelle dar. Sie ist mit mir von Bäumen gefallen, hat schon auf dem Grunde eines Teiches gelegen und raste, als auf einer Studienfahrt durch die Dobrudscha unser wild fahrender, eingeborener Fuhrmann uns auf holprigem Steppenpfad umwarf, gleich einer entweichenden Kegelkugel weit ins Feld, ohne daß diese Unfälle ihre Gebrauchsfähigkeit jemals ernstlich gefährdet hätten. Nur drei größere Reparaturen sind in den über 20 Gebrauchs-Jahren nötig gewesen; wohl ein sprechender Beweis für einstige Qualitätsarbeit.

Die Kamera muß mit einem Schlitzverschluß, der rascheste Momentaufnahmen gestattet, ausgerüstet sein und unbedingt doppelten Bodenauszug besitzen, der ja für alle Nahaufnahmen kleinerer Objekte nötig und schon bei Kleinsäugetern und Kleinvögeln gebraucht wird. Das Objektiv soll mittlere Brennweite besitzen (bei Verwendung der Plattengröße 9 : 12 cm, die für Tieraufnahmen die gegebene ist, etwa 18 cm) und muß lichtstark sein, eine Öffnung von mindestens 1 : 4,5 besitzen. Meinen ursprünglichen Hüttar 1 : 5,5 habe ich später noch durch ein Tessar 1 : 4,5 ergänzt. Von der Benutzung langbrennweitiger Objektive, deren Verwendung in vielen Fällen (besonders für Wildaufnahmen und solche größerer Vögel) Vorteile besitzt und oft überhaupt das empfehlenswerteste ist, bin ich bei den Aufnahmen aller kleineren Tierarten völlig abgekommen: ihre Vorteile vermögen kaum die Nachteile aufzuwiegen, die ihr Gebrauch mit sich bringt. Besonders das schnellere und sichere scharfe Einstellen mit einem kurzbrennweitigen Objektiv spricht dafür; eine Aufnahme, die einen Bildgegenstand zwar kleiner, aber scharf wiedergibt, ist einer ihn größer darstellenden, aber unschärferen vorzuziehen.

Tieraufnahmen werden in den meisten Fällen Momentaufnahmen sein. Angaben über die erforderlichen Belichtungszeiten lassen sich kaum machen, dazu sind die die Belichtungsdauer bedingenden Faktoren bei der Vielartigkeit der Motive zu verschiedene. Der Photograph muß sich hier selbst einarbeiten, um aus eigenen Erfahrungen die notwendigen Nutzenwendungen zu ziehen. Mit mehr oder weniger unterbelichteten Platten wird er immer rechnen müssen, weil er die Belichtungsdauer nicht nur den wirklichen Lichtverhältnissen anpassen kann, sondern auch die Schnelligkeit der Bewegung seines Aufnahmeobjektes in Rechnung stellen muß. Er muß daher auch in der Entwicklungstechnik erfahren sein, um Belichtungsgegensätze auszugleichen und aus unterbelichteten Platten das denkbar Beste herauszuholen; daß ein Tierphotograph seine Aufnahmen selbst entwickelt, ist selbstverständlich.

W I E S T E H T E S U M D I E „ K U N S T “ - P H O T O G R A P H I E ?

Von WOLF HENRY DÖRING, D. W. B., Leipzig

Die Photographie lebt. Und die bildende Kunst lebt. Unvermengt und unangetastet helfen beide dem Menschen gern, die Misere des Alltags zu vergessen.

Das ist gut so, und wir wollen uns dessen freuen. Werden aber beide vermengt, gezwungen, zusammenzuleben, so ergibt das in den weitaus meisten Fällen eine Mischung von fragwürdigem Werte. Der Betrachter bekommt da eine Abwandlung des Themas: „Wie Hund und Katze leben“ vorgesetzt und kann sich höchstens als unbeteiligter Dritter darüber freuen, daß die beiden sich mal vertragen und mal schlagen. Ob er bereit ist, Partei zu ergreifen oder nicht: irgendein Urteil muß zum guten Ende doch gefällt werden.

Leider ist eine reinliche Trennung Photographie — bildende Kunst nicht so selbstverständlich durchzuführen. Da wird von unklaren Köpfen unentwegt getüftelt, damit keine Ruhe wird. Einmal wird die Kunst, das andere Mal die Photographie gerettet. Als ob es da überhaupt etwas zu retten gäbe, wo zwei in ihrer Art ganz individuelle Dinge kräftig und gesund sind und ihr Weg so glatt verlaufen kann, wenn . . . , ja, wenn nicht aus eigentlich unerfindlichen Gründen plötzlich mitten auf diesen Weg meist recht wacklige Aussichtstürme gestellt würden. Eine Motivierung wäre toleranterweise zu verstehen, die nämlich, daß der Mensch sich nach außen gern ohne Mühe geltend machen möchte.

+

Eine Feststellung zuvor: Wir geben uns gern so, als ob wir stolz seien, in einem technischen Zeitalter zu leben. Tatsächlich bewundern wir allesamt die sachliche Kühnheit, die z. B. das phantastische Problem des Raketenmotors Wirklichkeit werden läßt. Ein jeder beugt sich den technischen Forderungen, die zwangsläufig in irgendwelcher Gestalt an ihn herantreten. . . Es wird auch keinem Laien einfallen, dem Techniker in die Erfahrungen seines Arbeitsgebietes dreinreden zu wollen.

Wie fein dagegen, wenn man sich nach Herzenslust auf weniger gebundenen Gebieten, wie Photographie und Kunst, austun kann. Da darf man schon versuchen, Wasser und Feuer zu mengen, obgleich jedes Kind wissen müßte, daß sich das schwer verträgt. Aber man braucht das ja nicht zu wissen, weil sich irgendeine Theorie zurechtmachen läßt, um das zu bekräftigen, was sich normalerweise widerspricht.

Zunächst die Kunst. Sie wird immer die Domäne Eingeweihter bleiben. Sie, die nur persönliches Erleben voraussetzt, ist unabhängig vom rein Technischen oder wird davon losgelöst bewertet. Sie setzt sich — beinahe als Gegenpol — ohne Bedenken über die Technik hinweg. Dann aber: die Photographie. Sie ist und bleibt ein Mittel zum Zweck, — optisch und chemisch für Den, der gerade seines Weges gehen will, unweigerlich gebunden. (Dafür, daß selbst bei dieser Begrenztheit, ja sogar durch sie Großes geleistet werden kann, hat die Praxis genügend Beweismaterial erbracht.)

Daß Kunst und Photographie sich zeitweilig tangieren, sollte noch lange kein Freibrief dafür sein, daß man Kreuzungen züchten dürfte, um der Welt Bastarde aufzudrängen.

Am meisten ist der Teil der Kunst, der mit der Photographie eine mehr zufällige Wortverwandtschaft aufzuweisen hat, den vivisektorisches Versuchen der Irrgänger ausgesetzt: die Graphik. Sie ist so recht der Prügelknabe, dem Alles zugemutet werden kann, weil hier — vom künstlerisch noch Möglichen bis zum notorischen Dilettantismus — nur allzuleicht die Trennungs-

linie zu verwischen ist. Aber jede Graphik eines künstlerisch Schaffenden ist ein Teil seines Ich, und somit hat sie ein Recht, sich über den „verhinderten Photographen mit künstlerischen Nebenabsichten“ (wie über jeden anderen Dilettantismus) diskussionslos hinwegzusetzen.

Der bildende Künstler weiß einfach nicht, was unter einer „künstlerischen“ Photographie gemeint sein könnte. Er gerade müßte am ehesten dazu geboren sein, „künstlerisch“ zu photographieren. Er denkt nicht daran, solange er gesundes künstlerisches Empfinden hat, das jede Prothese entbehren kann. Betätigt er sich aber doch als ernster Amateur, dann tritt gewöhnlich das Gegenteil von dem ein, was naheliegen müßte. Er verbeißt sich nicht ins künstlerische Umbiegen, sondern in die Beherrschung der Technik. Gerade er weiß zu genau, daß diese beiden Dinge — Kunst und Photographie — so verschieden sind, daß er auf der einen Seite ganz dem persönlichen Schaffen, auf der anderen ganz dem schwer zu beherrschenden technischen Geschehen sich hingibt, und so durch die Trennung an jedem Freude findet. Auf den Gedanken, ein Gemisch aus grundverschiedenen Materien zu machen, wird er kaum kommen, weil ihm das sein persönlicher Geschmack unterbewußt oder aus reiner Logik verbietet. Gerade wer Künstler ist, kann beurteilen, was wahr ist und materialecht und was nur künstlerisches Getue ist.

Daß es in der Photographie soweit kam, daß man ihr das Etikett der Graphik umhängte, um sie auf billige Weise zur bildenden Kunst zu stempeln, ist bedauerlich genug. Ursache und Wirkung sind um eines unwahren Endzwecks willen verdreht worden, der ohne Grund Effekthascherei durch unfaire Mittel am meist untauglichen Objekt treibt. Im geschäftlichen Leben nennt man solche Versuche etwa „unlauteren Wettbewerb“. Dort ist er strafbar, im Photographischen wird er bei passender Gelegenheit belohnt.

Die Anfänge der Photographie — das stimmt besonders nachdenklich — sind viel, unendlich wertvoller als der ganze Wust von sinn- und verstandeswidriger Schminke, die sich heute oft als künstlerische Photographie aufspielt, und noch dazu mit der Etikette „expressionistisch“ oder „futuristisch“ banderoliert auf die Mitwelt losgelassen wird, weil ein paar Leute glauben, das sei Mode. Diesen Leuten muß man sagen, daß sie mit ihrem Expressionismus reichlich spät kommen. Der erste Mensch, der mühselig seine „Gesichte“ in die Wände seiner Höhle ritzte, war der erste Künstler und der erste Expressionist. Er mühte sich um die Gestaltung der sein Denken ausfüllenden Erlebnisse, weil er ihnen irgendwie Ausdruck geben mußte (exprimere = etwas anschaulich schildern). Ob es ihm zum Bewußtsein gekommen sein dürfte, was er mit dieser Arbeit eigentlich tat, ist sehr fraglich und auch nebensächlich. Er wälzte etwas ab, was ihn innerlich bedrängte. Und so ist das bis auf den heutigen Tag in Sachen Kunstwerk und Künstler unverändert geblieben. Im Wesen des nach Ausdruck ringenden Menschen hat sich seit Jahrtausenden durchaus nichts geändert.

Und die Photographie?

Nun, da hat sich in knapp hundert Jahren eine Umkehrung der Begriffe vollzogen, die an Verwirrung nichts zu wünschen übrig läßt. Immer wieder fand sich jemand, der eine so delikate technische Angelegenheit, wie sie die Photographie ist, durch sehr raffiniert vorgenommene Operationen zu veredeln sich bemühte. Taschenspieler-Kunststückchen. Dem Worte selbst zum Hohne wurde auf diese Weise technisch Belangloses zum „Edeldrucke“ verwandelt. Es wurde etwas „daraus gemacht“. Womit nichts gegen den Edeldruck — wenn er nur wirklich edel ist —, wohl aber alles gegen die Verpfuschung durchaus wertvoller Möglichkeiten solcher Druckverfahren gesagt sein soll.

Es imponiert nur der Mann, der sein Handwerk versteht. Ganz eindeutig: der Mann, der beweist, daß er etwas mit seinem Material und seinen Ausdrucksmöglichkeiten anzufangen weiß. Können im photographischen Sinne heißt, unter anderem zeigen, daß man auf die Dinge der Umwelt achten gelernt hat, sie also nicht nur hinnimmt, weil sie nun einmal da sind. Denn jede Sache aus

unserer Umwelt hat ihr Merkmal, weshalb sie gerade für den einen Betrachter bemerkenswert wird, während Tausende daran vorbeilaufen. In diesem Beobachtenlernen und Sehenkönnen liegt die einzige Möglichkeit persönlichen, photographischen Schaffens. Können in der Photographie, das Wissen und Beherrschen des Technischen einschließt, zeigt sich erst dann nachdrücklich, wenn der Photographierende den Beweis erbringt, daß er zu erleben und seine Erlebnisse in die technischen Erfahrungen einzuordnen versteht. Denn das ist unabänderliches Gesetz: mit dem Augenblick, in dem die Photographie sich ihrer wertvollsten technischen Möglichkeiten entäußert, hört sie auf, wahres organisches Gebilde zu sein. Nichts bleibt dann übrig als ein Surrogat. Auf das wir, die wir um ungetrübte Erkenntnisse kämpfen, eindeutig verzichten!

+

Den 3 kleinen Abbildungen am Ende des Bilderteiles dieser „Jahresschau“ soll noch durch einige Hinweise Nachdruck verliehen werden, damit sich klare Schlüsse aus ihnen ziehen lassen.

Zu I. Optische Wahrheit. Reiche Tonskala vermittelt plastische Vorstellung. Eindeutige sachliche Naturdarstellung.

Zu II. „Photographik“. Weder Graphik noch Photographie. Ungeschultes Auge und ungeschulte Hand des Dilettanten „umleiern“ die Form sklavisch. Zufälligkeiten der Beleuchtung werden betont, der organische Bau des Ganzen aber nicht erkannt. Die Linie ist infolgedessen hilflos und tastend. Rudimente des photographischen Bildes, stehengebliebene Schlagschatten, fest eingegrabene Konturen sind nicht Graphik, sondern durchgepauste Photographie, leerer Effekt.

Zu III. Graphik. Aufgabe: auf rein linearem Wege den organischen Bau eines Ohres darzustellen. Lebendige lockere Kontur, „gefühlte“ Linie. Obgleich die photographischen Mitteltöne fehlen, wird der organische, zweckhafte Bau eines Ohres klar erkannt und deshalb auch klar wiedergegeben. Unwichtiges wird unterdrückt, struktiv Wichtiges betont. Liebevolltes Studium statt Effekthascherei.

+

Abschließend sei bemerkt, daß das Beispiel „Ohr“ natürlich als pars pro toto zu denken ist. Da sich der seelische Ausdruck z. B. eines Menschengesichts nur aus tieferem Verständnis seines Baues ableiten läßt, und da ein verzeichnetes Auge, eine verzeichnete Wange, ein verzeichneter Mund bei allem Willen zur Expression dilettantische Versuche bleiben, so ergibt sich die Konsequenz von selbst. Denken wir z. B. an eine Aktzeichnung: ein Künstler wirft sie mit wenigen lockeren Strichen hin und sie ist „lebendig“. Der Photographiker und Dilettant liefert eine ebenso kindliche wie erbarmungslose Konturenpause, er glaubt sich Künstler, sobald er ein Photo bleicht und Konturen nachzieht. Wäre er Künstler, so bedürfte er selbstverständlich des Photos nicht.

+

WELCHEN RECHTSSCHUTZ GENIESSEN WERKE DER PHOTOGRAPHIE?

Von FRITZ HANSEN-Berlin

Durch die Stellung, welche die Photographie in der Wissenschaft, Kunst und Technik, im Handel und Gewerbe einnimmt, ist der ihren Erzeugnissen gewährte Rechtsschutz eine viel erörterte Zeit- und Streitfrage geworden. Dazu gibt vor allem der Umstand Anlaß, daß in Deutschland der Urheberrechtsschutz von Werken der Photographie zugleich mit denen der Kunst und des Kunstgewerbes in einem Gesetz behandelt wird.

Nach dem Gesetz, betr. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907, gibt es irgendwelche besonderen Formalitäten, wie Eintragung oder Signierung mit bestimmten Angaben, als Voraussetzung für den Schutz nicht mehr. Durch sein bloßes Dasein ist ein Werk der bildenden Künste und der Photographie geschützt, und zwar geschützt gegen jede Art Nachbildung, also auch gegen Nachbildung auf „Werken der Industrie“, z. B. auf Postkarten.

Das ist ein fundamentaler Unterschied gegen das alte Schutzrecht, das für Photographien nur den Schutz gegen mechanische Nachbildung kannte. Jetzt ist also auch Nachzeichnen, Nachmalen, plastisches Nachbilden in Kupferstich, Holzschnitt, Lithographie-Reproduktion verboten, wenn dies der Urheber des nachgebildeten Werkes oder sein Rechtsnachfolger nicht erlaubt. Wer Urheber einer Photographie ist, wird im Kunst- und Photographieschutzgesetz nicht gesagt. In der dem Reichstage vorgelegten Begründung zum Entwurfe des Gesetzes ist jedoch eine Beantwortung der Frage, wer Urheber eines Werkes der Photographie ist, angedeutet, denn es wird dort gesagt, es sei „derjenige, welcher die Aufnahme leitet, nicht nur dann als Urheber anzusehen, wenn er die zur Aufnahme des Bildes, zur Übertragung des Negativs in das Positiv usw. nötigen Verrichtungen in Person ausführt, sondern auch dann, wenn er sich bei diesen Verrichtungen anderer Personen bedient, die nach seinen Anweisungen tätig werden“.

+

Als ein Werk der Photographie ist jedes Erzeugnis anzusehen, für dessen Herstellung ein Negativ die Grundlage bildet.

Es ist also nicht nur jede Photographie dem Urheber geschützt, sondern auch die Erzeugnisse der photomechanischen Reproduktionsverfahren, wie Lichtdruck, Tiefdruck, Autotypie usw. Die Rechte des Urhebers werden jedoch eingeschränkt durch die Bestimmung des § 16, nach welcher die freie Benutzung eines Werkes als zulässig erachtet wird, wenn dadurch eine neue eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird.

Das unterscheidende Merkmal zwischen „Nachbildung“ und „freier Benutzung“ eines Werkes (unter Hervorbringung einer neuen eigentümlichen Schöpfung) ist die Selbständigkeit des in der letzteren hervortretenden Gedankens. Nicht die Technik ist das maßgebende, sondern ausschließlich die Idee, der neue gedankliche Inhalt.

Die freie Benutzung eines Werkes der Photographie zur Hervorbringung eines neuen eigentümlichen Werkes der Photographie wird im allgemeinen zu den Seltenheiten gehören. Eine Gruppierung mehrerer Photographien zum Zwecke der gemeinschaftlichen Reproduktion ist dagegen fast immer nur gemeinsame Nachbildung aller einzelnen Teile, z. B. wenn es sich um Kombinationsgruppenbilder handelt.

Unzweifelhaft in das Gebiet der freien Benutzung von Werken der bildenden Kunst oder der Photographie gehören die Zeichnungen der Witzblätter, soweit sie Personen, Sachen oder Vorgänge aus der Zeitgeschichte karikieren, parodieren oder sonstwie lustig kommentieren.

DAS RECHT AM EIGENEN BILDE.

Wenn es sich bei Photographien um Porträts handelt, so ist zu beachten, daß diese nach § 22 nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet, veröffentlicht oder zur Schau gestellt werden dürfen. Die Einwilligung gilt jedoch im Zweifel als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, daß er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhielt (Modell). Dabei ist jedoch zu bemerken, daß die Entlohnung keineswegs nur in barem Gelde zu bestehen braucht; sie kann auch in der Hergabe einer entsprechenden Anzahl von Bildern bestehen. Nach dem Tode des Abgebildeten bedarf es bis zum Verlauf von 10 Jahren der Einwilligung der Angehörigen des Abgebildeten. Als Angehörige ist der Personenkreis zu verstehen, der im § 189 des Reichsstrafgesetzbuches (Beleidigung Verstorbener) angeführt wird, nur wird hier noch die Reihenfolge der Einwilligungsfähigkeit festgesetzt. Es ist also zunächst der überlebende Ehegatte, wenn ein solcher fehlt, die Kinder des Abgebildeten und wenn beide Kategorien fehlen, die Eltern des Abgebildeten berechtigt, die Einwilligung zu erteilen oder zu versagen. Ist keine der drei Kategorien von Angehörigen vorhanden, so ist dem Urheber die Verbreitung und Schaustellung des Bildes gestattet.

Die Einwilligung zur Verbreitung eines Porträts wird, wie in der Begründung zu § 22 hervorgehoben wurde, dann angenommen werden können, wenn jemand ohne ausdrücklichen Vorbehalt eine Aufnahme gewährt oder zuläßt, die nach den Umständen für den Zweck einer späteren Veröffentlichung bestimmt ist.

AUSNAHMEN VOM RECHT AM EIGENEN BILDE.

Ohne die nach § 22 erforderliche Einwilligung dürfen verbreitet und zur Schau gestellt werden:

1. Bildnisse aus dem Bereich der Zeitgeschichte.
2. Bilder, auf denen die Personen nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder sonstigen Örtlichkeit erscheinen.
3. Bilder von Versammlungen, Aufzügen und ähnlichen Vorgängen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben.
4. Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt sind, wenn die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient.

Die Befugnis erstreckt sich nicht auf eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben ist, seiner Angehörigen verletzt wird.

(Für die illustrierten Zeitschriften, die Ansichtskartenhersteller bzw. -Verleger folgt daraus, daß sie nicht nur den Urheber, sondern auch den Abgebildeten um seine Einwilligung zur Reproduktion des Bildes ersuchen müssen, wenn nicht eine der vorher aufgezählten Ausnahmen unzweifelhaft vorliegt.)

SCHUTZ DES NACHBILDNERS.

Die universelle Anwendungsmöglichkeit der Photographie bringt es mit sich, daß sie recht oft zur Nachbildung von Kunstwerken benutzt und auch ihrerseits vielfach Gegenstand der Nachbildung ist. Man denke nur an die Photographien, die nach Gemälden und Skulpturen hergestellt in ungemein großer Zahl verbreitet werden. Für diese Nachbildungen, die sonst schutzlos wären, genießt der Nachbildner (aber nur für seine Nachbildung) nach § 15 Abs. 2 einen selbständigen

Schutz. So hat z. B. auch der Hersteller eines Lichtdrucks nach einer Photographie wohl das völlige Urheberrecht an dem Lichtdruck, er darf es indes, solange die durch Lichtdruck nachgebildete Photographie noch geschützt ist, ohne Erlaubnis des Originalurhebers nicht ausüben. Soll bei der Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste oder der Photographie durch eine Reproduktionsanstalt das Urheberrecht für die Nachbildung auch auf den Besteller übergehen, so muß sich dies aus den Begleitumständen der Bestellung ergeben oder vereinbart sein.

NACHBILDUNGSFREIHEIT.

Nach § 20 des Gesetzes ist die Vervielfältigung von Werken, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, durch Photographie zulässig. In der Begründung wird ausdrücklich gesagt, daß diese Nachbildungsfreiheit im Rechts- und Volksleben eingewurzelt und deshalb berechtigt ist. Insbesondere werden ja gerade Denkmäler und Bauwerke auf Ansichtskarten gern wiedergegeben und hierzu ist durch die Bestimmung des § 20 die Möglichkeit geboten. Dabei ist zu beachten, daß der Begriff der öffentlichen Straße, der öffentlichen Wege oder Plätze nicht im wegerechtlichen Sinne aufzufassen ist. Als öffentlicher Platz, Weg oder Straße im Sinne des Urheberrechts ist vielmehr jeder Weg, Straße oder Platz anzusehen, der dem Publikum zugänglich ist. Auch Privatstraßen, selbst ein verschlossener Friedhof, zu dem man sich den Schlüssel erst bei einem Beamten der Friedhofsverwaltung holen muß, gilt nach der Begründung des Gesetzes als öffentlicher Platz im Sinne des § 20. Die Nachbildungsfreiheit der an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befindlichen Werke erstreckt sich jedoch nicht auf das Innere von Bauwerken. Bei Bauwerken erstreckt sich also die Vervielfältigungsbefugnis nur auf die äußere Ansicht. Die bildliche Wiedergabe jeder Innenansicht, selbst der öffentlichen Bauwerke, bleibt dem Urheber des Bauwerkes bzw. seinem Rechtsnachfolger überlassen.

SCHUTZ VOR ÄNDERUNG DURCH NACHBILDUNG.

Um selbst da, wo Nachbildungsfreiheit besteht, einen Schutz vor willkürlichen und entstellenden Änderungen durch den Nachbildner zu schaffen, bestimmt das Gesetz im § 21, daß bei der Vervielfältigung keine Änderung vorgenommen werden darf, jedoch sind Übertragungen des Werkes in eine andere Größe und solche Änderungen gestattet, welche das für die Vervielfältigung angewandte Verfahren mit sich bringt.

ERKUNDIGUNGSPFLICHT.

Nach den Erklärungen, die in der Reichstagskommission bei Beratung des Gesetzes abgegeben wurden, besteht eine allgemeine Erkundigungspflicht der graphischen Industrie nicht. Es braucht z. B. ein Druckereibesitzer, wenn er den Auftrag bekommt, ein Werk zu vervielfältigen, nicht Nachforschungen darüber anzustellen, ob der Auftraggeber befugt ist, eine Vervielfältigung zu veranlassen. Nur wenn die besonderen Umstände des Falles einen offenbaren Verdacht erregen müssen, nur dann ist es Sache dessen, der den Auftrag zur Vervielfältigung bekommt, sich darüber zu vergewissern, ob sein Auftraggeber in der Tat ein Recht zur Vervielfältigung hat.

SCHUTZDAUER.

Über die Dauer des Schutzes, den Werke der Photographie genießen, enthält das K.-G. im § 23 folgende Bestimmungen:

„Der Schutz des Urheberrechts an einem Werke der Photographie endigt mit dem Ablaufe von zehn Jahren seit dem Erscheinen des Werkes. Jedoch endigt der Schutz mit dem Ablaufe von zehn Jahren nach dem Tode des Urhebers, wenn bis zu seinem Tode das Werk noch nicht erschienen war.“

Da nach dem Wortlaute dieses Paragraphen auch alle nicht erschienenen Werke geschützt sind, so ist damit bestimmt, daß der Schutz auf alle Fälle abläuft, wenn zehn Jahre seit dem Tode des Urhebers vergangen sind, gleichgültig ob seit Erscheinen des Werkes 10 Jahre verstrichen sind, oder das Werk überhaupt nicht erschienen ist. Ein Werk der Photographie kann also 10 Jahre nach seinem Erscheinen, auf alle Fälle 10 Jahre nach dem Tode des Urhebers, von jedermann beliebig benutzt werden.

INTERNATIONALER RECHTSSCHUTZ (Berner Konvention).

Die Kultur eines Volkes zeigt sich nicht zum mindesten in der Art, wie es das geistige Eigentum schützt, und deshalb wetteifern einzelne Völker miteinander, um den Schöpfungen des Geistes gerecht zu werden, sie auch nach außen hin als Rechtsgut soweit wie möglich zu kennzeichnen. Aber es genügt nicht, daß man vor den internationalen Grenzen mit dem Schutz der immateriellen Rechtsgüter halt machte. Die Zunahme des internationalen Verkehrs führte allmählich dahin, daß sich heute in bezug auf den Absatz nicht nur der industriellen und gewerblichen, sondern auch der künstlerischen Leistungen kein Land mehr auf sich allein beschränken kann. So kam man allmählich dahin, die Werke der Literatur, der Kunst und auch der Photographie nicht nur im eigenen Lande, sondern in der ganzen Welt zu schützen.

Es entstanden Verträge zwischen den einzelnen Staaten und die hauptsächlich in Betracht kommende internationale Übereinkunft, die Berner Konvention.

Das Grundprinzip dieser Berner Konvention ist Gleichstellung der unionsangehörigen Urheber mit den Inländern. Daneben enthält die Übereinkunft einige einheitliche Schutzbestimmungen, die den Unionsangehörigen gegenüber selbst dann Anwendung finden, wenn die inländische Gesetzgebung davon abweicht. Es wird durch die Berner Konvention ein gegenseitiger Urheberschutz für die Angehörigen der Unionsländer gewährleistet und zwar gemäß der Gesetzgebung des Inlandes. Diese Berner Konvention findet auch Anwendung auf Werke der Photographie. Auf Einzelheiten dieses internationalen Urheberrechtsschutzes kann erst später eingegangen werden.

+

Literatur: Hansen, „Das photographische Urheberrecht“ und „Das Urheber-, Verlags- und Presserecht für das gesamte Druckgewerbe“ I. Bd. Verlag Wilhelm Knapp, Halle/S.

EINE ERWEITERUNG DER VERGRÖßERUNGS- FÄHIGKEIT KLEINER NEGATIVE

Von S. JASIENSKI-Biel

Im Photofreund-Jahrbuch 1926/27 habe ich im Rahmen einer allgemeinen Abhandlung die extreme Vergrößerungsfähigkeit kleiner Negative behandelt und bin dort zu folgenden Schlüssen gekommen:

1. Bei guten Anastigmaten kurzer Brennweite ist das Auflösungsvermögen größer als dasjenige der Emulsion, bildet daher kein Vergrößerungshindernis.
2. Die Grenze der Vergrößerungsfähigkeit wird durch die Kornstruktur der Emulsion bedingt.
3. Sie beträgt bei jetzt gebräuchlichen Handsemlusionen hoher Empfindlichkeit das linear etwa Zehnfache.

Seither bin ich dazu gekommen, das Problem unter ganz anderen Gesichtspunkten zu betrachten, so daß ich meine damaligen Ausführungen ernsthaft revidieren muß. Es ist möglich, das störende, besonders in den Halbtönen zuerst auftretende Korn unsichtbar zu machen und daher zu Vergrößerungsmaßstäben zu gelangen, die sonst nur unter extrem günstigen Verhältnissen verwendbar sind.

Gute Vorbedingungen liefert neuerdings die Industrie durch Herstellung von wirklichen Feinkornemulsionen. Als solche sind zu nennen:

Lumière Micro-Platten mit einer Empfindlichkeit von etwa 15⁰ Sch. und einem Korn, das demjenigen gleichkommt, das sonst eine 7—10⁰ Sch.-Platte aufweist.

Anso-Kino-Film etwa 14—15⁰ Sch. Dieser Film hat sich bei späterer mikroskopischer Untersuchung als relativ sehr grobkörnig erwiesen — daher sind die davon hergestellten Vergrößerungen hier noch höher zu bewerten.

Perutz-Leica-Spezialfilm bzw. Fliegerfilm etwa 17⁰ Sch. und endlich Gevaert-Feinkorn-Kinofilm mit etwa 16⁰ Sch.

Diese Verfeinerung der Negativemulsion bringt natürlich schon mit der üblichen Vergrößerungsmethode eine Steigerung der Vergrößerungsfähigkeit auf etwa 15—17fach linear. Darüber hinaus hilft folgende Methode: Während ein vorzüglich chromatisch korrigiertes Projektions-system (Vergrößerungsobjektiv) durch Vereinigung des Blauen- und Gelben-Bildes in einer Ebene und im gleichen Maßstab, die punktuelle Abbildung einer jeden Korngruppe, die in der Emulsion vorhanden ist, fördert, wird eine eingeschaltete Brechung nur einen Teil korrekt abbilden lassen und einen anderen Teil der Strahlen streuen. Die gestreuten Strahlen „schleiern“ auch die dem Korne benachbarten Bildstellen und „schließen“ dadurch die einzelnen Kornpunkte zu einer Fläche. Die praktische Untersuchung bestätigt auffällig diese Überlegung.

Die wesentlichen Vorarbeiten dieser Untersuchung waren schon erledigt, als im Dezemberheft 1927 des „Atelier des Photographen“ eine Bemerkung des Herrn Professor Mente in seiner Arbeit: „Reproduktionen aus Büchern und Zeitschriften“ meinen Befund völlig bestätigte, und mir nun ohne weiteres die Zuversicht gab, auf dem richtigen Wege zu sein. Herr Professor Mente schrieb daselbst: „Gewisse Vorteile können übrigens auch die Weichzeichner bieten, insofern nämlich, als sie gestatten, eine befriedigend scharfe Wiedergabe der autotypischen Vorlage zu erzielen, ohne daß die Punkte besonders störend in Erscheinung treten“. „Namentlich bei Raster-

bilderreproduktionen, die später für Projektion benutzt werden sollen, eine Aufgabe, deren Lösung ziemlich oft vom Photographen verlangt wird, kann die Benutzung der weichzeichnenden Objektive Vorteile bieten.“

Ersetzen wir demnach unseren Projektions-Anastigmaten durch einen Weichzeichner, so werden wir auch bei der Herstellung von Vergrößerungen das störend auftretende Korn schließen können. Im Gespräch mit Herrn Redakteur Adolf Herz (Camera-Luzern) haben wir diesen Punkt berührt, worauf mir Herr Herz erstaunlich große Bilder (24×30 cm) nach Kino-Normalfilm-aufnahmen zeigte und zugleich die auffällige Tatsache erörterte, daß es ihm nicht gelang, halbwegs gute schwächere Vergrößerungen vom selben Kino-Negativ herauszubringen, während dieselben ganz hervorragend gut wurden bei dem großen Maßstabe. Er benutzte als Vergrößerungsobjektiv ein Zeiß-Punktalglas! Aus dieser Erfahrungstatsache geht sehr deutlich hervor, daß nicht ein beliebiger Weichzeichner und nicht ein beliebiger Vergrößerungsmaßstab zu verwenden sind, sondern daß jeweils optimale Verhältnisse geschaffen werden müssen. Eine einfache Überlegung wird ferner zu der Erkenntnis führen, daß nur die chromatische Aberration zu unserem Zwecke tauglich ist, denn nur diese kann über das ganze Bildfeld annähernd gleichmäßig verteilt werden, während die sphärische Aberration zu einem entweder in der Mitte körnigen, am Rande total verschwommenen Bilde führen muß, oder umgekehrt.

Um die Bildschärfe, d. h. die Konturen der einzelnen Bildelemente (nicht Körner), zu wahren, darf ferner die Streuung nur so stark sein, um ohne Überlagerungen ausfüllend zu wirken, d. h. zu jedem Vergrößerungsmaßstabe eines bestimmten Körnungsabstandes muß der jeweils günstigste Grad der Streuung gefunden werden. Dabei liefern die blauen Strahlen das scharfe Kernbild, die gestreuten benachbarten Strahlen den „Füllschleier“, der die Lücken zwischen den Körnern ausfüllt. Wird der Füllschleier zu stark, so entsteht kein brauchbares Bild mehr, es wird flau und konturlos; ist er nicht stark genug, so markiert sich die Körnung mehr oder weniger stark. Selbstverständlich spielt der Charakter der Bromsilberemulsion, auf die vergrößert wird, eine ausschlaggebende Rolle, und zwar im folgenden Sinne:

Bei einem angenommen konstanten „Füllschleier“ der Optik wird das Bild flau, wenn die Emulsion weich arbeitet, und es wird körnig, wenn die Schicht zu hart arbeitet. Es müssen daher zu einem annehmbaren Zusammenklange gebracht werden:

- a) Körnung der Negativschicht,
- b) Vergrößerungsmaßstab,
- c) Streuung der Projektions-Optik,
- d) Härte der Emulsion des Auffangpapiere.

Die praktischen Versuche zeigen nun, daß zur Erzielung eines völlig unkörnigen Bildes bei starker Vergrößerung eine beträchtliche Streuung notwendig ist, die durch möglichst hart arbeitende Emulsionen des Bromsilberpapiere lokalisiert werden muß. Diese Tatsache läßt sich dadurch erklären, daß das Bromsilberpapier in einem relativ engen Spektralbezirke seine maximale Empfindlichkeit aufweist, daß somit dieser enge Bezirk von der Linse gestreut werden muß, um den „Füllschleier“ zu erzeugen. Wenn dabei weiterliegende Spektralbezirke (deren Einwirkung noch vorhanden, jedoch nicht genügend ist, um den „Füllschleier“ zu erzeugen) doch zur Wirkung kommen, wird Allgemeinschleier erzeugt, der durch tunlichst hart arbeitende Emulsion gedämpft werden muß. Die Aufgabe der rechnenden Optik ist also die Schaffung eines Weichzeichners, der

1. ein flaches Bildfeld hat,
2. lichtstark ist,
3. nur in einem engen Bezirke, dort dafür aber stark chromatisch streut,
4. diesen Bezirk mit der Empfindlichkeitskurve des Bromsilberpapiere zum Einklang bringt,
5. über das ganze Bildfeld gleichmäßigen Farbfehler aufweist.

Da ich ein solches Objektiv natürlich nicht zur Hand hatte, mußte ich mich darauf beschränken, Versuche mit sehr kleinen Bildflächen zu machen. Sie sind aber so überzeugend ausgefallen, daß sich wohl ein rechnender Optiker der Sache annimmt. Hier die Vergleiche:

- Nr. 1 Kontaktkopie von Ansco-Kino-Negativ.
- Nr. 2 Vergrößerung aus diesem Film etwa 22 fach linear mit Anastigmat 1 : 2,5; 50 mm Brennweite; Papier Gevaert Orthobrom hart.
- Nr. 3 Vergrößerung in gleichem Maßstab, auf gleichem Papier mit chromatischer Streuung. Brennweite etwa 50 mm; Öffnung etwa 1 : 3.
- Nr. 4 Vergrößerung vom gleichen Film 27 fach linear; Optik Ruo Kino Proj. Anast. 1 : 2,5; 50 mm; Papier Orthobrom extra hart.
- Nr. 5 desgl. mit chromatisch streuender Linse, 50 mm, Papier Orthobrom extra hart.
- Nr. 6 desgl. 30 fach linear.

Ich verweise auf meine Bildbeispiele auf Seite 89 dieser „Jahresschau“.

DISKUSSION DER RESULTATE:

Zunächst sei festgestellt, daß diese Vergrößerungsmethode nur dann in Anwendung zu bringen ist, wenn die normale Vergrößerungsarbeit versagt. Die Grenze dieser normalen Anwendung ist sehr verschieden, je nach der Papiersorte und nach der Aufgabe, die vorliegt. Sie wird bei verhältnismäßig geringer linearer Vergrößerung versagen, wenn das Negativ große Flächen von Mitteltönen aufweist und die Vergrößerung auf Glanzpapier ausgeführt werden soll.

Ein weiterer Einwand wird sein, daß es wohl genügen sollte, vor das scharfzeichnende Objektiv einen Diffusor (Gitter) zu setzen, um eine gleiche, wenn nicht noch bessere Wirkung zu erzielen. Als solche kämen in Frage: Kodak Diffusing Disks, Omag Dux Linsen, Artograph Screen, Artistica-Filter, Drem Weichzeichner etc. Ich habe alle genannten Diffusoren versucht und dabei herausgefunden, daß sie bei schwachen Vergrößerungsmaßstäben sehr gute Dienste leisten. Auch sind sie für sehr starke Vergrößerungen gut brauchbar, wenn die zur Projektion angewandten Objektive eine, absolut genommen, lange Brennweite haben. Vergrößern wir daher z. B. mit einer Optik von 15 cm Brennweite, so können wir uns sehr gut einer solchen Vorrichtung bedienen. Aber zur Herstellung von starken Vergrößerungen von Kinofilmnegativen wird man höchstens zu 50 mm Brennweite greifen, um eine möglichst geringe Projektionsweite zu erhalten, die es erlaubt, die Schärfenkontrolle aus nächster Nähe zu machen und gleichzeitig mit der Hand ohne besondere Vorrichtung die Bildweite zu verstellen.

Für solche Objektive eignen sich die Diffusoren nicht, da sie entweder zu schwach streuen, oder aber so streuen, daß überhaupt kein markantes Kernbild mehr zustande kommt. Ich habe früher schon¹⁾ darauf hingewiesen, daß die Maschenweite bei Gitter-Streuvorrichtungen (wie Artistica-Filter) je nach der Brennweite des Objektivs verschieden gewählt werden sollte. Es bleibt also tatsächlich nur der beschriebene Weg der chromatischen Unter- oder Überkorrektur der Vergrößerungsoptik selbst, um zu den bestmöglichen Resultaten zu gelangen, wenn es sich um starke Vergrößerungen von Kinofilmnegativen handelt. Man kann aber gleichzeitig aus dieser Betrachtung ableiten, daß bei Bildvorführung durch Projektion ein schwach streuendes Mittel das Schirmbild wesentlich verbessern wird, insbesondere für die Zuschauer in den vordersten Reihen. Ich glaube bei sorgfältiger Bearbeitung dieses Gebietes doch zu der so erwünschten Möglichkeit zu gelangen, Ausstellbilder für Kino-Reklame direkt vom Film herstellen zu können, ohne daß gesonderte Spezialaufnahmen angefertigt werden müssen.

¹⁾ Photofreund-Jahrbuch 1924: „Vergrößerungen mit Korn.“

ÜBER LICHTSTÄRKSTE OPTIK

Von A. NIKLITSCHK-Wien

Nicht immer finden bahnbrechende Erfindungen oder grundlegende Verbesserungen die richtige Wertschätzung. Die vor wenigen Jahren errechneten und mit viel Reklameaufwand auf den Markt gebrachten Riesenobjektive mit relativen Öffnungen bis $F : 1,5$ sind ein treffendes Beispiel für die Richtigkeit dieses Satzes. Obgleich die Amateurphotographie gerade in der letzten Zeit eine erstaunliche Verbreitung erfahren hat, ging die Ausnützung dieser gewaltigen Leistungen moderner Dioptrik an der breiten Masse so gut wie spurlos vorüber. Es ist so, als ob die Amateure mit diesen teureren, dabei natürlich äußerst empfindlichen und nur in der Hand des Meisters ihre ganze Leistungsfähigkeit zeigenden Konstruktionen einfach nichts anzufangen wüßten. So grotesk es auch klingen mag: die mit „Nachtobjektiven“ versehenen Apparate sind überall kaum um die Hälfte ihres Neuwertes in den Photoantiquariaten zu haben, zu deren zähesten Ladenhütern sie gehören.

Und dennoch hat der Riesenanastigmat im Verein mit der modernen höchst-empfindlichen Aufnahmeplatte etwas ermöglicht, was noch vor wenigen Jahren für eine Unmöglichkeit gegolten hat: die Momentbelichtung von etwa $1/20$ sek. bei Kunstlicht. Man kann heute mit einer Momentbelichtung so gut wie immer das festhalten, was auch noch das Auge zu erfassen imstande ist. Die „Nachtmomentaufnahme“ ist heute keine nur in marktschreierischen Prospekten vorgelagene Utopie, sondern durchaus Wirklichkeit.

Eine ganz einfache „Überschlagsrechnung“ erweist, welcher gewaltige Schritt durch die Steigerung der relativen Objektivöffnung getan worden ist. Die erforderlichen Belichtungszeiten verhalten sich bekanntlich zueinander wie die Quadrate der das Öffnungsverhältnis angegebenden Zahlen. Vergleichen wir nun ein Objektiv mit der relativen größten Öffnung $F : 6,8$ mit einem modernen Nachtobjektiv von nur $F : 1,9$ größter Öffnung, so verhalten sich die notwendigen Belichtungszeiten wie

$$1,9^2 : 6,8^2 = 3,61 : 46,24; \text{ oder kürzer gerechnet } = 6,8^2 : 1,9 = 3,58^2 = 12,8,$$

das heißt: in einem bestimmten Fall, bei dem mit dem 6,8er Objektiv rund 46 sek. lang belichtet werden muß, genügt bei einem 1,9er Objektiv eine Expositionszeit von rund $3\frac{1}{2}$ sek. Es kann mit Hilfe des Nachtobjektivs etwa 13 mal kürzer belichtet werden als mit der auch heute noch als mittlere Lichtstärke geltenden Öffnung $F : 6,8$. Verwendet man gleichzeitig eine Aufnahmeschicht von etwa 23 Grad Sch. Empfindlichkeit gegenüber einer normalen von 17 Grad, was wiederum eine Belichtungsverkürzung um das $2\frac{1}{2}$ fache erlaubt, so ist es möglich, mit den neuartigen Aufnahmebehelfen ein gleich gutes Negativ mit dem dreißigsten Teil der Belichtungszeit zu erhalten als mit dem lichtschwächeren Objektiv und der normalempfindlichen Platte. Keinem Praktiker braucht man es heute auseinanderzusetzen, welche Vorteile und Erweiterung es bedeutet, wenn man statt 30 sek. nur eine Sekunde zu belichten braucht, oder statt einer Sekunde nur $1/30$ sek., also eine Momentaufnahme, anwenden kann.

Anscheinend sind es zwei Umstände, welche es verschuldet haben, daß die Praktiker sich bis heute durchaus ablehnend gegen diese gewaltige Vervollkommnung des Aufnahmevorganges gesträubt haben. Nämlich die angeblichen Schwierigkeiten, die derartig hohe Lichtstärken mit sich bringen; dann aber auch — und da trifft unsere Lichtbildner der Vorwurf der Gedankenarmut — der Mangel an Aufnahmegelegenheiten, an denen die neuen und kostspieligen Konstruktionen mit Erfolg ausgenützt werden könnten.

Beginnen wir mit den Aufnahmeschwierigkeiten. Als die Firma Carl Zeiß-Jena ihren Tessar $F : 2,7$ auf den Markt brachte, fand sie es für nötig, alle bisher nur wenig beachteten Faktoren,

die bei der Verwendung extrem hoher Öffnungen das Gelingen der Aufnahme in Frage stellen können, in einer eigenen Druckschrift (Prospekt P 258) zusammenzustellen. Beim Durchlesen dieses Büchleins kann man sich des Gedankens nicht erwehren, daß eine Aufnahme mit Riesen-anastigmaten nur unter besonders günstigen Umständen und bei exaktem Arbeiten glücken könne. Als ärgster Übelstand muß vor allem die geringe Tiefenschärfe der großen Öffnungen gelten.

Es kann zwar nicht geleugnet werden: selbst an der Spiegelreflexkamera (eine andere Konstruktion kann beim Arbeiten aus freier Hand wohl kaum in Frage kommen, da die Schärfeneinstellung nach Schätzung und Entfernungsskala zu schwierig wäre) geschieht es selbst dem Routinierten, daß er in Hast und Erregung „danebenschießt“ und ein unklares Bild heimbringt. An die extrem hohe Lichtstärke und ihre geringe Tiefenschärfe gewöhnt man sich überraschend schnell, so daß man nach einiger Übung keine größeren Einstellschwierigkeiten empfindet als bei einem $F: 4,5$ Anastigmaten. Ebenso ist die von Zeiß befürchtete und praktisch durchaus mögliche Durchbiegung der Platten unter dem Federdruck der Kassetten nie merkbar, ja nicht einmal Packfilms (es gilt dies vom Format $6\frac{1}{2} \times 9$ cm) geben wegen unebener Lage Grund zu Bildunschärfen. Dafür ist aber genau darauf zu achten, daß die Platten in den Kassetten tatsächlich an ihren Anschlägen anliegen, d. h. nicht durch Klemmungen oder Fremdkörper in einer anderen Lage festgehalten werden. Dann noch ein Rat von praktisch größter Wichtigkeit: beim Arbeiten mit dem Riesenobjektiv beachte man, daß eine Aufnahme aus großer Nähe immer schwierig ist! Also immer darnach trachten, mit einer Einstellung auf nahezu unendlich auszukommen. Man erhält hierbei zwar meistens nur winzige brauchbare Bildausschnitte, aber die Schärfe der Riesen-anastigmaten ist dennoch so groß, daß die erhaltenen Bilder bedenkenlos auf rund das Achtfache vergrößert werden können, eine Grenze, die nicht durch die unangenehm werdende Unschärfe der Zeichnung, sondern durch das Hervortreten des Plattenkorns gezogen wird.

Drei neue, bisher ungangbare Wege sind es, die uns der Riesen-anastigmaten erschließt:

1. Die Nachtmomentaufnahme. — Als die Objektive höchster Lichtstärke erschienen, tauchte gleichzeitig auch die Bezeichnung „Nachtobjektive“ für sie auf. Aber ihre Verwendung in wirklicher Nacht oder in nur mit künstlichen Lichtquellen erhellten Lokalen brachte Enttäuschungen, Unterexpositionen und Lichthöfe. Nicht ganz richtiges Durchdenken der Aufnahmebedingungen, aber auch mangelhaftes Aufnahmematerial mögen hierfür zum größten Teil Schuld gewesen sein. — Eine Aufnahme, die in völliger Nacht gemacht ist und die Tonwerte richtig wiedergibt, muß „nächtlichen“ Charakter zeigen, d. h. sie kann nur einen lichtlosen Himmel und tiefe detaillose Schatten aufweisen. Glasigkahle Tiefen und Stellen höchster Deckung sind bei den Lichtdifferenzen, die jeder Nachtaufnahme charakteristisch sind, nicht zu vermeiden. Derartig tongetreue Aufnahmen wirken aber durch den Mangel an Halbtönen ungewohnt und unschön.

Die Folgerung ergibt sich von selbst: man soll in der tiefen Dämmerung aufnehmen, wenn das scheidende Tageslicht noch Kraft genug hat, die Details in den Schatten anzudeuten, aber auch schon so schwach ist, daß das Leuchten der Kunstlichtquellen richtig hervortreten kann. Die richtige Zeit hierfür ist ungefähr eine Stunde nach dem astronomischen Sonnenuntergang. Doch spielt die Bewölkung eine große Rolle. — Insbesondere der großstädtische Verkehr im Verein mit der Reklamebeleuchtung läßt außerordentlich reizvolle Bildeffekte entstehen, die am schönsten und dankbarsten sind, wenn eine Spiegelung im nassen Asphalt sie erhöht. Daß derlei Motive auch nach Eintritt der völligen Dunkelheit mit Momentbelichtungen zu bewältigen sind, möge meine, auf Bildseite 91 dieser „Jahresschau“ beigegebene Nachtmomentaufnahme einer großstädtischen Verkehrsstrasse erweisen. Schöner und bildmäßig wertvoller ist indes die Dämmerung mit ihrem reichen Spiel dunkler Halbtöne. —

Aber vielleicht noch verhängnisvoller als die Detailarmut der Nacht wurde die unrichtige Einschätzung des Aufnahmematerials. Der Amateur pflegt bekanntlich das Hauptgewicht auf

die Allgemeinempfindlichkeit zu legen — die einzige ihm zahlenmäßig gegebene Qualitätsbezeichnung einer Platte oder eines Films. Nun aber ist eine hohe Allgemeinempfindlichkeit nicht immer praktisch voll ausnützlich. Der krasse Fall, daß unter gleichen Verhältnissen die weniger empfindliche Schicht mehr Details und ein besseres Bild zeigt, ist häufiger als man denkt. Hat eine Schicht neben höchster Allgemeinempfindlichkeit nicht auch eine befriedigend verlaufende Gradationskurve, so kann sie nur Negative ergeben, die zwar Details, aber so unklar und hauchdünn enthalten, daß schließlich kein noch so hart arbeitendes Positivmaterial einen befriedigenden Druck liefert. Ferner: in der Dämmerung, wie bei allen normalen künstlichen Lichtquellen, erweist sich eine gelbgrünempfindliche Schicht fast doppelt so empfindlich wie eine nur auf blaue Strahlen reagierende. Höchste Allgemeinempfindlichkeit, gute Gradation und höchste Gelbgrünempfindlichkeit sind also die unerläßlichen Eigenschaften des Aufnahmematerials für die Nachmomentaufnahme. Fehlt einer dieser Faktoren, so kann uns auch der Riesenastigmat nicht helfen. Fügt man diesen durch zahllose Mißerfolge erkaufte Erfahrungen noch die Ungeschicklichkeit des Durchschnittsamateurs in Momentaufnahmen hinzu, so wird man einsehen, warum die Nachtobjektive Enttäuschungsobjektive wurden.

Mit der gewöhnlichen Ultrarapidplatte oder guten Orthoplatte (etwa 17° Sch.) ist es unmöglich, eine Nachmomentaufnahme herzustellen. Selbst bei den stärksten normalen Lichtquellen (Auslagenfensterbeleuchtung, Bühnenbilder mit Scheinwerferlicht) kann man unter 1/2 sek. kaum hinuntergehen. Mit einem gelbempfindlichen Aufnahmematerial von etwa 22° Sch. aber kann man mit 1/15 sek. arbeiten. Hierbei gelten nur zwei Einschränkungen: Lichtquellen mit sehr wenig aktinischem Licht (Kerzen, Kohlenfaden-, Petroleumlampen usf.) täuschen außerordentlich. Ferner glücken die Aufnahmen nur, wenn große reflektierende Flächen (Schnee, nasses Pflaster usf.) die Aufhellung der tiefsten Schatten unterstützen.

Ganz kurz sei hier nur die theoretisch so verlockende Nachsensibilisierung guter, hochempfindlicher Platten mit Erythrosin und dergl. erwähnt. Hierbei wird ein Aufnahmematerial von enormer Allgemeinempfindlichkeit — und — was für den vorliegenden Fall noch wichtiger wäre — von höchster Gelbgrünempfindlichkeit erzielt. Leider ist der ganze Nachsensibilisierungsprozeß empfindlich und nur in einer Dunkelkammer mit Trockeneinrichtung durchzuführen. Die nachsensibilisierten Platten halten sich nur für Stunden klar, so daß dieser Weg nicht angeraten werden kann.

Wie häufige Stimmen der Kritik erkennen lassen, stößt sich der nach künstlerischen Zielen strebende Amateur ziemlich regelmäßig an einer Erscheinung, die mehr oder weniger jeder Nachtaufnahme charakteristisch ist: nämlich an der Verbreiterung und Konturlosigkeit der im Bilde selbst dargestellten Lichtquellen. Allgemein wird dieser Fehler dem berüchtigten Lichthof zugeschrieben. Nicht ganz mit Unrecht, wenn auch diese Erscheinung, die selbst auf Films und den besten lichthoffreien Schichten auftritt, nicht auf das Zurückwerfen von Lichtstrahlen von der Glasseite der Platte (Reflexionslichthof) zurückzuführen ist, sondern durch die Zerstreuung des Lichtes in der Schicht selbst (Diffusionslichthof) bedingt wird. Der „echte“ Reflexionslichthof macht sich bei allen nicht lichthoffreien Platten sogleich durch kreisförmige, konturüberschreitende Ringe bemerkbar (siehe Bildbeispiel S. 90). Gutes lichthoffreies Aufnahmematerial verhindert sein Entstehen mit Sicherheit. Gegen den Diffusionslichthof sind wir aber machtlos, weil Negative von Nachmomentaufnahmen sich zur sonst zweckmäßigen Oberflächenentwicklung nicht eignen; dieser Fehler ist jedoch unwichtig, weil unser Auge bei großen Helligkeitsunterschieden die Konturen stark leuchtender Körper nicht auflösen vermag und geblendet wird.

Durch zartes Hervorrufen oder durch Ausgleichentwicklung den Lichthofbildungen vorzubeugen, ergab keine befriedigenden Ergebnisse; selbst Ätznatron oder Ätzkali brachten nicht genügende Deckung in den Schattenflächen. Die Entwicklung artet mehr oder weniger immer in einen Kampf gegen die Unterbelichtung aus, d. h. man arbeitet mit erwärmtem Rapidentwickler (z. B. Rodinal 1 : 12 zehn Tropfen Bromkali auf 100 ccm gebrauchsfertige Lösung, Temperatur

20—22 Grad C). Ebenso undurchführbar hat sich die Hellichtentwicklung bei allen Nachmomentaufnahmen erwiesen, da sie lange nicht das aus einer Schicht herausholt, was mit der gewöhnlichen Rotlichtentwicklung ohne Mühe zu erreichen ist. Genau bewiesen das die hochempfindlichen englischen Platten, die rückwärts an der Glasseite einen desensibilisierenden Zusatz aufgetragen haben. Sie versagten immer, ergaben aber sogleich einwandfreie Resultate, als sie vor der Entwicklung durch Abwaschen von diesem Zusatz befreit worden waren.

Bezüglich des Positivausdrucksmittels für Nachtaufnahmen gilt der Satz: zurück zum Alten, Einfachen! Je sklavischer sich das Kopiermaterial dem Negativ anpaßt, um so besser. Das ideale Ausdrucksmittel wäre etwa die Vergrößerung auf Glanz-Gaslichtpapier, das die Stimmung und das Leuchten weitaus am besten wiedergibt und rein technisch den Vorteil gewährt, noch von flauen Negativen brauchbare Bilder zu liefern.

2. Der zweite Weg, den uns das Nachtobjektiv erschließt, ist die Momentaufnahme in Innenräumen. Da es sich hier fast durchweg um Aufnahmen aus relativ kurzen Entfernungen handelt, ist das Arbeiten infolge der geringen Tiefenschärfe keineswegs einfach, doch kommt man bei nur einigermaßen geschickter Handhabung der Apparatur ziemlich weit. Bei Tageslicht sind Momentbelichtungen bis zu $1/75$ sek. möglich. Bei starker elektrischer Beleuchtung (nicht unter 100 Watt Stromverbrauch der Lampen) ist man wieder (allerdings nur in der Nähe der Lichtquelle) bei der Momentbelichtung angelangt, die mit einer wirklich hochempfindlichen Schicht mit $1/20$ sek. gewagt werden kann. Weitaus am besten gelingen derartige Aufnahmen in hellgestrichenen Zimmern, da hier das reflektierte Licht sehr merklich die sonst tiefen Schatten aufhellt. Schwieriger, aber noch möglich sind Aufnahmen in Zimmern mit dunkel gehaltenen Wänden.

Alle für photographische Zwecke üblichen Kunstlichtquellen tragen uns schon weit über die Grenzen der Momentbelichtung hinaus. Mit der „Sonne in der Westentasche“ sind Momentbelichtungen von $1/20$ sek. bis auf 4 m Entfernung möglich, ebenso mit der „Satrap-Heimlampe“.

3. Scheinbar gibt es für Objektive mit sehr großen Öffnungen in vollem Tageslicht keinen Verwendungszweck. Denn bei einer relativen Öffnung von $1 : 1,9$ und einer Schichtempfindlichkeit von 22° Sch. wären wir schon bei der phantastischen Kürze der Belichtungszeit von $1/72000$ sek. angelangt, eine Geschwindigkeit, die fast schon genügen würde, fliegende Projektile scharf auf die Platte zu bringen. Daß allerdings eine derartige Verschußgeschwindigkeit für das normale Arbeiten gänzlich überflüssig und außerdem auch verschlußtechnisch mit einfachen Mitteln kaum durchführbar wäre, braucht nicht gesagt zu werden. Trotzdem sind die Riesenobjektive auch bei vollem Sonnenschein gut ausnützlich.

Da wäre vor allem die Momentaufnahme auf Farbrasterplatten. Mit einer relativen Öffnung von $F : 4,5$ ist man in vergangenen Zeiten, als die Farbrasterplatten eine heute nicht mehr erreichte Qualität besaßen, der Momentbelichtung bereits recht nahe gewesen. Unter günstigen Lichtverhältnissen wie Schnee und Sonnenschein, am Meeresstrande, in großen Höhen usf. sind wiederholt mit Objektiven der angegebenen Öffnung Momentaufnahmen von ungefähr $1/15$ sek. durchgeführt worden. Merkwürdigerweise sind aber die Farbrasterplatten in der Nachkriegszeit weniger empfindlich geworden, so daß trotz der breiteren Verwendung, die selbst Anastigmaten von einem Öffnungsverhältnis von $F : 3,5$ etwa erfahren haben, die Möglichkeit der Momentbelichtung bei Farbaufnahmen in Vergessenheit geriet. — Mit den Riesenanastigmaten sind aber selbst unter normalen Beleuchtungsverhältnissen an sonnenklaren Tagen Momentaufnahmen von ca. $1/20$ sek. ohne weiteres möglich. Freilich spielen in diesem Fall die Einstellschwierigkeiten eine sehr erhebliche Rolle insofern, als die Farbrasterplatten bekanntlich von der Glasseite aus belichtet und daher verkehrt in die Kassetten gelegt werden müssen. Zur Korrektur der dadurch entstehenden Fokusdifferenz haben nahezu alle modernen Spiegelreflexkammeramodelle die obere, wagerechte Mattscheibe umlegbar angeordnet, so daß bei Farbaufnahmen die Mattschicht nach oben zu

liegen kommt. Stimmt aber die Glasdicke dieser oberen Mattscheibe nicht genau mit derjenigen der Rasterplatte überein, so erhält man unscharfe Aufnahmen. Durch Zwischenlagen von Papier, dünnen Pappstücken und dergl. muß man die obere Mattscheibe eben genau um den Betrag heben, den die Glasdicke der Rasterplatten ausmacht. Kontrolle durch eine genau zeigende Schublehre ist bei dieser Arbeit notwendig.

Und nun zu der letzten, aber vielleicht am weitesten tragenden Verbesserung der Aufnahme-technik durch die Riesenobjektive. Die rasche, dabei aber tonrichtige Momentaufnahme war bisher selten möglich, weil selbst die besten Orthoschichten hinter strengen Gelbfiltern unter Verwendung normaler Objektivöffnungen recht lange Belichtungszeiten brauchten. Mit dem Riesenanastigmaten ist auch dieses Hindernis überrannt. Nur hat die praktische Erprobung auch hier ein einigermaßen überraschendes Ergebnis geliefert. Es zeigt sich nämlich, daß selbst die höchstempfindlichen modernen Schichten mit hoher Gelbgrünempfindlichkeit unter den vorgeschriebenen Filtern verwendet, längere Belichtungszeiten brauchen und auch nicht so gute Resultate ergaben als eine der ältesten Orthoplatten überhaupt, nämlich die Perutz Vogel-Obernetter-Silbereosinplatte, wenn man sie ganz ohne Filter verwendete. Dieser Kniff, der dem Verfasser von dem bekannten Wiener Amateur Schmidtmayer verraten worden ist, erwies sich praktisch von sehr weittragender Bedeutung. Legt man der Silbereosinplatte eine Allgemeinempfindlichkeit von 90° Grad Sch. bei, so wird sie nach den errechneten oder gemessenen Belichtungszeiten immer reichlich durchbelichtet sein. Bei einer Objektivöffnung von $F : 6,8$ kommt man hierbei schon bis zu Möglichkeiten von $1/30$ sek. Bei $F : 1,9$ aber bis zu etwa $1/300$ sek., das wäre ein Wert, der selbst für die meisten Sportaufnahmen hinreicht. Ein Vorteil dieser Arbeitsmethode ist die vollendete Gradation der wenig empfindlichen Platte, die Negative von ungewohnt reicher, harmonischer Tonskala ergibt. —

Es ist also sicher keine Übertreibung, wenn man die Vorteile, die uns der Riesenanastigmat ermöglicht, als sehr wesentlich bezeichnet. Sein Anwendungsgebiet ist schon nach dem Wenigen, das hier gesagt werden konnte, keineswegs beschränkt, ja so groß, daß die Erfahrungen eines Einzelnen nicht hinreichen, dies deutlich zu illustrieren. Hoffentlich regt die hier gegebene „Ehrenrettung“ des Riesenanastigmaten zu weiteren Arbeiten an. Es ist an der Zeit, daß die kunstverständigen Lichtbildner beginnen, die Fortschritte der Photooptik auszuwerten.

AUTORENVERZEICHNIS UND

- DÖRING, W. H.: Wie steht es um die „Kunst-Photographie?“
FRAPRIE, R. Frank: Das künstlerische Lichtbild in Amerika.
HANSEN, Fritz: Welchen Rechtsschutz genießen Werke der Photographie?
HOPPÉ, E. O.: Das Lichtbild in England.
JASIENSKI, St.: Eine Erweiterung der Vergrößerungsfähigkeit kleiner Negative.
KÜHN, Heinrich: Über weichzeichnende Objektive.
LÜPPO-CRAMER, Dr.: Über Hellichtentwicklung und Verwandtes.
NIKLITSCHKEK, A.: Über lichtstärkste Optik.
SANTEUL, Comte de: Die künstlerische Photographie in Frankreich.
SIDOROW, Dr. Alexys A.: Wege der Lichtbildkunst in Sowjet-Rußland.
WINDISCH, H.: Vorwort 1928/29.
ZIMMERMANN, Rud.: Tierphotographie.

+

ZU DEN BILDERN:

- ANGENENDT, Erich: „Hochöfen“, Seite 83. Mentor Spiegelreflexkamera 9×9 cm, Tessar 1 : 4,5; F: 13,5 cm; Gelbfilter 2; Platte: orthochromatisch, lighthoffrei; belichtet 1/25 Sek. bei leicht bedecktem Himmel.
BAUER, Friedrich Franz: „Sitzender männlicher Akt“, Seite 22. Optik: Steinheil Unofokal 1 : 4,5; F: 30 cm; Blende 6,3; belichtet 7 Sek. bei Tageslicht im Atelier auf Hauff-Platte Ultrarapid; Bromöldruck.
BERTHOLD, G.: „Arlberg“, Seite 64. Optik: Tessar 1 : 4,5; Blende 12; Lifafilter 50; belichtet 1/25 Sek. Hauffplatte-Flavin 13×18 cm; Hochglanzvergrößerung auf 18×24 cm.
BITZAN, Heinz: „Eiskarlspitze“, Seite 85. Optik: Euryplan; F: 13,5 cm; Platte Agfa-Chromo-isolar; Lifafilter 3; belichtet 1/25 Sek. bei Abendsonne.
BUCOVICH, Mario von: „Damenporträt“, Seite 11. Atelierkamera, Optik 1 : 6,3; F: 40 cm; belichtet 1/5 Sek. auf Agfa-Ultraspezialplatte; Kontaktdruck auf Mimosa glänzend.
BUCOVICH, Mario von: „Herrenporträt“, Seite 9. Atelierkamera, Optik 1 : 6,3; F: 40 cm; belichtet 1/5 Sek. auf Agfa-Ultraspezialplatte; Kontaktdruck auf Mimosa glänzend.
DEBSCHITZ, W. v.: „Freilichtkinderakt“, Seite 55. Optik: Unofokal Steinheil 1 : 4,5; F: 30 cm, belichtet 1/5 Sek. Agfa-Chromo-Isorapidplatte 18×24 cm.
DONGE, G. v.: „Freilichtgymnastik“, Seite 10. Belichtet 1/300 Sek., Agfa-Chromo-Isorapidplatte, sonniger Julimittag.
DÜHRKOOP, Minya: „Damenporträt“, Seite 51. Optik: Wollensak Verito, 1 : 4; Blende 8, Seitenlicht im Atelier, belichtet 1/5 Sek. auf Agfa-Ultra-Spezialplatte; Kontaktdruck auf 18×24 cm Byk-Bromsilberpapier.

T E C H N I S C H E A N G A B E N :

- EBERLE, Dr. Georg: „Wassernuß“, Seite 52. Optik: Doppelprotar Zeiß 1 : 6,3, F: 18 cm, Platte Hauff o. l., seitliches Gegenlicht, Aquariumaufnahme durch ungeschliffene Glaswand, nachträgliche Vergrößerung um die Hälfte.
- ENDER, Karl: „Der Strom“, Seite 25. Belichtet 1/25 Sek. ohne Filter auf 6½×9 cm-Platte Sensima-Antihalo, Juni, 17 Uhr, dunstig.
- ERFURTH, Hugo: „Herrenbildnis“, Seite 19. Optik: Tessar, Platte 9×12 cm, vergrößert auf 24×30 cm in Ölpigmentdruck.
- FRANK, Dr. Werner: „Möwen“, Seite 40. Optik 1 : 9, belichtet 1/25 Sek., Agfa-Rollfilm 9×12 cm, Augustmittag, sonnig, vergrößert auf Agfa-Lupex-Papier.
- GERBER, Alfred: „Engelshaar“, Seite 72. Optik: Tessar 1 : 4,5, F: 10 cm, belichtet zwei Minuten, Perutz-Grünsiegel-Platte 6½×9 cm, Windisch-Ausgleichentwickler, Christbaumkerzen mit schwacher Zimmerbeleuchtung, Plattenausschnitt auf Kodak Nikko 18×24 cm vergrößert.
- GRAF, Joh.: „Eisblumen“, Seite 2. Optik: Tessar 1 : 4,5; Blende 36; Seitenlicht, Diapositivplatte, vergrößert 1 : 2.
- GRAF, Joh.: „Uhrfeder“, Seite 63. Durchlichtet, stark vergrößert, auf einer Bromsilbergelatineplatte aufgefangen. Kopie auf Gaslichtpapier, hart.
- GRAF, Joh.: „Strahlen“, Seite 62. Einwirkung von stark vergrößertem Glühlicht auf eine Bromsilbergelatineplatte unter Zwischenschaltung eines Haarkammes. Kopie auf Gaslichtpapier, normal.
- GRAINER, Franz: „Damenbildnis“, Seite 50. Optik 1 : 4,5; F: 45 cm; Atelierkamera; belichtet 1 Sek. auf Hauff-Ultrarapidplatte. Vergrößert auf Bykpapier, Bromöldruck.
- GROSSE, Gotthard: „Die Last“, Seite 54. Optik: Tessar 1 : 4,5, Blende 9, F: 25 cm, belichtet 3 Sek., Kranzplatte I o. l. 9×12 cm, vergrößert auf 18×24 cm Bromsilberpapier. Sonnige Beleuchtung außerhalb des Hauses.
- GRUBER, Alois: „Blütenzweig“, Seite 86. Optik: Steinheil Orthostigmat 1 : 6,8, F: 24 cm, belichtet 3 Sek. auf Schleußner-Viridin-Platte 13×18 cm, mit Gelbfilter vierfach Hübl, morgens 6 Uhr.
- HADAMEK, Willy, Major: „Weichselbrücke“, Seite 67. Optik: Goerz Doppelanastigmat „Dagor“ 1 : 6,8; F: 13 cm, Blende 12,5, Lifafilter 3, belichtet ½ Sek. auf Perorto-Grünsiegelplatte, entwickelt in Agfa Rodinal 1 : 30 nach Pinakryptolgrün-Vorbad, Vergrößerung durch Miraphot (Plattenausschnitt) auf Leonar-Ranopapier.
- HAJEK-HALKE: „Synoptisches Bild“, Seite 39. Optik: Plasmal 1 : 4,5; F: 15 cm und Plasmal Hinterlinse 1 : 8; F: 22 cm, mit vorgelegtem Prisma; belichtet 1/25 Sek. und 1/5 Sek. übereinander auf Gevaert-Filmpack 9×12 cm, Ausschnitt vergrößert auf Gevaert-Papier Tonex antik weiß, 18×24 cm.
- HANSEN, Karl: Mikroaufnahme, Tasthaare des Rindes, Querschnitt 20 fach, Seite 71.
- HAUCHECORNE, Dr. F. (Direktor des Zoolog. Gartens in Halle a. d. S.): „Leopard“, Seite 15. Optik: Tessar 1 : 4,5, belichtet 1/50 Sek. auf Herzog-Ortho-Isodux-Platte 10×15 cm, Kamera: Mentor-Spiegelreflex, Plattenausschnitt vergrößert durch Miraphot auf Satrap-Fogasrapid.

- HECHT, Käthe: „Jagdgruppe“, Seite 30. Optik Tessar 1 : 4,5; F: 18; 1/50 Sek. belichtet auf Schleußner-Viridinplatte.
- HEGELE, Max: „Gletscher“, Seite 5. Optik: Wünsche Reika Doppelanastigmat 1 : 6,8, Blende 22, belichtet 1/50 Sek. mit Voigtländer Kontrastfilter auf Perutz-Braunsiegel-Platte, 10 Uhr, Juli, in 4 200 m Höhe.
- HIELSCHER, Kurt: „Kirche“, Seite 78. Belichtet 1/50 Sek. auf Eisenberger Flavirid-Platte 9×12 cm, die ganze Platte vergrößert auf Satrap-Fogas-Rapid-Papier 18×24 cm.
- HÖHLIG, Martin: „Scheinwerfer“, Seite 79. Optik: Zeiß-Protar, F: 22 cm, belichtet 3 Minuten auf Höhlig Spezialplatte.
- HOINKIS, Ewald: „Reflexe“, Seite 3. Optik: Tessar 1 : 4,5, F: 12 cm, belichtet 1/25 Sek. durch Zeiß Filter hell, Wintersonne, nachmittags, auf Lignose-Filmpack 6×9 cm, dünn entwickelt, vergrößert auf Mimosa-Orthotyp glänzend 22×27 cm.
- HOLLNAGEL, Walter: „Knabenbild“, Seite 35. Optik: Rodenstock Eurynar, 1 : 4,5, belichtet 1/10 Sek. auf Hauff Ultra-Platte 6½×9 cm.
- HOPPÉ, E. O.: „Regenbogenbrücke“ und „Pittsburgh“, Seite 58 und 82. 2 Aufnahmen mit Taschenkamera, vergrößert auf Illingworth-Bromsilber-Papier „De Luxe“ 30×40 cm.
- JASIEŃSKI, Stefan: „Dohle“, Seite 28. Optik: Rūo Tele-Anastigmat 1 : 4,5, F: 34 cm, belichtet 1/50 Sek., Januar 9 Uhr, auf Platte Gevaert Sensima ortho 6½×9 cm, vergrößert auf Gevaert Tonex de Luxe.
- JASIEŃSKI, Stefan: Sechs Kamera-Studien zum Aufsatz desselben Autors, Seite 89.
- JOHN, Paul W.: „Bäume“, Seite 44. Optik: Rūo Acomar 1 : 4,5, F: 15 cm, belichtet 2 Sek. durch dreifaches Gelbfilter auf Schleußner-Viridin-Platte, 9×12 cm, Oktober, 10 Uhr, bei Nebel, vergrößert auf Mimosa Gaslichtpapier 13×18 cm.
- JONAS, Genja: „Mädchenakt“, Seite 37. Optik: Tessar 1 : 4,5, Spiegel-Reflexkamera, Momentaufnahme unter Benutzung zweier Bogenlampen auf Eisenberger Flaviridplatte.
- KARNITSCHNIGG, Maximilian, Generalmajor, Hofrat: „Treppe“, Seite 66. Optik: Goerz Dagor 1 : 6,8, F: 12 cm, belichtet 1/10 Sek. auf Kodak-Schnittfilm Par speed 9×12 cm; August, mittags, sonnig, auf 30×40 cm vergrößert auf Tume Bromöl, Umdruck auf Kupferdruckkarton mit Sinclairfarben.
- KOMMEREIN, H.: „Radfahrer“, Seite 16. Optik: Ernemann „Ernoplast“ 1 : 4,5; Blende 6,3; F: 13,5 cm; „Simplex-Ernoflex“, 9×12 cm, Kamera, belichtet 1/500 Sek. auf Lomberg Ortho-Elur 22, Juni, morgens, Sonne.
- KOMMEREIN, H.: „2 Schäfer“, Seite 17. Optik: Ernemann Ernoplast 1 : 4,5; F: 13,5 cm; Simplex-Ernoflex-Kamera 9×12 cm, belichtet 1/50 Sek. auf Lomberg-Platte Ortho-Elur 22, April, früh, trübe.
- KOPPITZ, Prof. Rudolf: „Die Mutter“, Seite 36. Optik: Steinheil 1 : 4,5; F: 21 cm; belichtet 1/60 Sek., Freilichtaufnahme bei Sonne mit Mentor-Spiegel-Reflex-Kamera 9×12 cm, Plattenausschnitt vergrößert auf 50×60 cm.
- KUHFAHL, Dr.: „Steinbrech“, Seite 53. Optik: Stäble-Polyplast 1 : 12; F: 13 cm; Lifa-filter 2, belichtet 1 Sek. auf Perutz-Perortho-Braunsiegel-Platte.
- LARISCH, Franz, Graf von: „Brecher“, Seite 65. Optik: Tessar 1 : 4,5, belichtet 1/300 Sek. auf Herzog-Ortho-Isodux-Platte 9×12 cm; vergrößert auf 18×24 cm Mimosa halbmatt.
- LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: „Friesin“, Seite 18. Optik: Tessar 1 : 4,5; F: 13 cm, belichtet 1/25 Sek. auf 9×12 cm-Platte, mit Contessa-Nettel-Kamera, Vergrößerung durch Bromölumdruck.

- LENDVAI-DIRCKSEN, Erna: „Strandakt“, Seite 77. Optik: Tessar 1 : 4,5; F: 13 cm; belichtet 1/25 Sek. auf 9×12 cm-Platte, mit Contessa-Nettel-Kamera, Vergrößerung durch Bromölumdruck.
- LEON, Albert: „Fliegen“, Seite 49. Optik: Anticomar, Blende 9, F: 13,5 cm, Bodenauszug = 27 cm, Objekt in natürlicher Größe, belichtet 1/5 Sek. auf orthochr. lichthoffr. 9×12 cm-Platte, 18° Sch., Märzsonne.
- LEON, Albert: „Spinne“, Seite 6. Optik: Anticomar, Blende 18, F: 13,5 cm, verlängerter Bodenauszug: Objekt in natürlicher Größe auf dem Negativ, auf Stativ belichtet 1/2 Sek., orthochr. lichthoffr. Platte 9×12 cm, 18° Sch.
- LETTE-VEREIN, fotogr. Lehranstalt des: Röntgenaufnahme, Positiv, Seite 69.
- MELZER, Dr. Anton: „Kind“, Seite 34. Optik: Busch Glyptar 1 : 4,5; F: 12 cm, belichtet 1/50 Sek. auf Hauff Ultrarapidplatte 6½×9 cm, März, 17 Uhr, bei leichter Bewölkung, Plattenausschnitt vergrößert durch Miraphot auf Kodak Nikko. (Beispiel für schnellstes Erfassen.)
- NEINER, A. und P.: „Spinnennetz“, Seite 61. Gegenlichtaufnahme mit Blende 9, belichtet 1/50 Sek. auf Agfa-Chromo-Isolarplatte 18×24 cm, Kontaktdruck auf Mimosa glänzend.
- NIKLITSCHKE, A.: Drei Kamera-Studien zum Aufsatz desselben Autors, Seiten 90 u. 91.
- NÖRBY: „Häuser im Nebel“, Seite 21. Optik: Ernemann Doppelanastigmat 1 : 11, belichtet 8 Sek. auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte, November, 10 Uhr, sehr nebelig.
- OLTHAUS, Hermann August: „Schwäne“, Seite 24. Optik: Anastigmat Pololyt v. Laack, 1 : 4,5; Blende 9; F: 13,5 cm, belichtet 1/100 Sek. mit Minerva-Camera auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 9×12 cm, Hell-Licht-Negativentwicklung nach Lüppo-Cramer, Vergrößerung durch Miraphot auf Satrap Fogas-Rapidpapier.
- PERABO, Th.: „Wintersonne“, Seite 73. Optik: Plasmat 5,5, Blende 9, F: 16,5 cm, belichtet 1/30 Sek. auf Kranz-Platte I o. I. mit Mentor-Klapp-Reflex 10×15 cm, Januar, 14 Uhr, sonnig, entwickelt in Metol-Hydrochinon 1 : 4, auf 20° erwärmt.
- PERCKHAMMER, Heinz von: „Reisladung“, Seite 43. Optik: Tessar 1 : 4,5 mit Kodak-Diffusions-Linse, belichtet 1/10 Sek. mit Mentor-Spiegel-Reflex 9×12 cm, auf Eisenberger Flavachromplatte, vergrößert durch Miraphot auf 18×24 cm auf Kodak-Royal-Papier.
- PETERHANS, W.: „Gläser“, Seite 68. Optik: Heliar 1 : 4,5, Blende 25; F: 30 cm, belichtet 90 Sek. auf Vogel-Obernetter-Silber-Eosin-Platte, Beleuchtung: Vier-Licht-Bogen-Lampen 10 Ampère, 1½fach vergrößert auf Gaslichtpapier, gebogener Hintergrund, keine Retusche.
- PETSCHOW, Robert: „Überschwemmung“, Seite 42. Optik: Tele Tessar 6,3, aus 1000 m Höhe, belichtet 1/25 Sek. auf Schleußner-Viridin-Platte 9×12 cm; vergrößert auf 18×24 cm auf Mimosa glänzend.
- PLEW, Walter: „Kleine Erde“, Seite 20. Optik: Anticomar 1 : 2,8; Blende 6,3; F: 7,5 cm; Lifafilter 2, belichtet 1/25 Sek. auf Kranseder Platte 4½×6 cm o. l.; Plaubel Makina Camera, Mai, 11 Uhr, sonnig, Vergrößerung auf Leonar Rano, Chlor-Bromsilberpapier 22×30 cm.
- RECHENBERG, Dr. Johs.: „Sonnige Häuser“, Seite 88. Optik: Heliar 1 : 4,5, Blende 9; F: 7,5 cm, belichtet 1/25 Sek., September, 17 Uhr, sonnig, Voigtländer Alpin-Camera, auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 4½×6 cm; Glycin-Entwickler, vergrößert auf Mimosa glänzend 13×18 cm.
- RENGER-PATZSCH, Albert: „Friesenporträt“, Seite 47. Optik: Plasmatsatz 1 : 6,1; F: 13,5 cm, belichtet 1/10 Sek., dreifaches Gelbfilter auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 9×12 cm, August, morgens, sonnig, Byk-Bromsilbervergrößerung auf 18×24 cm, Metol-Hydrochinon.

- RENGER-PATZSCH, Albert: „Blutbuche“, Seite 87. Optik: Plasmatsatz 1 : 6,1; Blende 25; F: 13,5 cm, belichtet 1 Sek., 3faches Gelbfilter auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 9×12 cm, April, mittags, schwach sonnig, entwickelt in Rodinal, Byk-Bromsilbervergrößerung auf 18×24 cm, glänzend.
- RÖMER, Fritz: „Paviane“, Seite 14. Optik: Trioplan 1 : 3; F: 15 cm, belichtet 1/100 Sek. im Sonnenlicht.
- RUPP, August: „Am Comer See“, Seite 26. Optik: Heliar 6,3; belichtet 1/50 Sek. auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 18×24 cm, entwickelt in Hauff-Standentwickler, Kontaktdruck auf Byk, halbmatt.
- SCHAJA: „Sand“, Seite 56. Optik: Meyer-Plasmat 1 : 4,5; Blende 12; F: 15 cm; 1/25 Sek. auf Perutz-Braunsiegel-Platte 9×12 cm, Schaja-Präzisionskamera. Objekthöhe 1 m.
- SCHAJA: „In der Ostsee“, Seite 13. Optik: Anticomar 1 : 2,9; Blende 6,3; F: 10 cm; 1/100 Sek. auf Perutz-Braunsiegel-Platte; Camera: Makina 6½×9 cm.
- SCHAUSBERGER, Alfred: „Bergkirche“, Seite 84. Optik: Plaubel Anticomar, Blende 12,5; F: 21 cm; Lifafilter 2, belichtet 1/5 Sek. auf Agfa-Chromo-Isorapidplatte 13×18 cm, entwickelt nach Pina-Vorbad mit Rodinal, August, 11 Uhr, sonnig.
- SCHEDELE, Georg: „Eis“, Seite 29. Optik: Orthostigmatsatz Comb., F: 13,5 cm, Blende 40, belichtet 1/2 Sek. auf Platte Kranz I lichthoffrei, September, 10 Uhr, Sonne im Nebel, in Glycin entwickelt, Plattenausschnitt vergrößert.
- SCHEDELE, Georg: „Silberdistel“, Seite 1. Optik: Orthostigmatsatz Comb., F: 13,5 cm, Blende 22, belichtet 3 Sek. in 40 cm Abstand vom Objekt auf Kranz-Platte I lichthoffrei, Glycinentwickler, vergrößerter Teilausschnitt aus 9×12 cm-Platte.
- SCHENSKY, F.: „Sargatia“, Seite 41. Optik: Goerz Dagor, belichtet 1/90 Sek. mit 50 g Blitzlicht auf Agfa-Chromo-Isorapid-Platte 18×24 cm, Pigmentdruck.
- SCHULTZ, Bruno: „Calcit“, Seite 57. Optik: Plasmal, Hinterlinse; Blende 72; F: 22 cm; Beleuchtung: Satrap-Heimlampe 30 cm vom Objekt, belichtet 1 Stunde, Negativ: Agfa Diapositivplatte 9×12 cm, entwickelt in Brenzkatechin-Soda nach Windisch, 35 Minuten; Vergrößerung des Plattenausschnittes: sechsfach linear, Vergrößerung des Objektes: dreifach linear, Druck auf Kodak-Kontrast glänzend, entwickelt in Velox 1 : 10 bei 20° C.
- SCHWABE, Kurt: „Tor des Rhône-gletschers“, Seite 32. Optik: Sextar 1 : 6,8, Blende 12,5; F: 15 cm; Rietschel Multiclac-Camera; belichtet 1/5 Sek., Perutz Braunsiegel-Platte 9×12 cm, Lifafilter 3, wolkenloser Himmel, September, mittags, Vergrößerung auf Mimosa Orthotyp-Papier 18×24 cm.
- SEGGERN, H. von: „Nebel und Eis“, Seite 80. Optik: Zeiß Unar 1 : 4,7, Blende 9, Hüblgelbfilter 2, belichtet 1/25 Sek., 11 Uhr bei Nebel.
- SEGGERN, H. von: „Helgoland“, Seite 45. Optik: Heliar 1 : 4,5, belichtet 1/100 Sek. auf Perutz Braunsiegel-Platte 9×12 cm; vergrößert auf 18×24 cm Kodak Nikko.
- STONE: „Clown“, Seite 8. Optik: Schneider-Xenar 1 : 3,5; Blende 6,3; belichtet 1/2 Sek. bei künstlichem Licht.
- STONE: „Mädchenbildnis“, Seite 46. Optik: Schneider-Xenar 1 : 3,5, Blende 6,3; F: 18 cm, belichtet 1/75 Sek. im Sonnenlicht.
- TITZENTHALER, Waldemar: „Nieter“, Seite 23. Optik: Goerz Dagor 1 : 6,3, belichtet 1/25 Sek. auf Westendorp-Platte 24×30 cm, Bromsilberkontaktdruck.

- TITZENTHALER, Waldemar: „Hamburger Schauerleute“, Seite 59. Optik: Goerz Dagor 1 : 6,3, Blende 12, belichtet 1/5 Sek. auf Westendorp-Platte 24×30 cm, Plattenausschnitt vergrößert auf 30×40 cm Kohledruck.
- UNGER, Paul: „Segelflosser“, Seite 48. Optik: Staebel Polyplast 1 : 6,3; F: 19,5 cm, belichtet 1/50 Sek. bei kombiniertem Blitzlicht und Tageslicht, auf Kranz-Platte I o. I. 13×18 cm, Kontaktdruck auf Pfeil-Gaslichtpapier, Aquariaufnahme ohne Retusche, Fische in freier Bewegung.
- VOLLMANN, Karl: „Vereiste Flußufer“, Seite 81. Optik: Steinheil Rectar 1 : 6,8; Blende 9; belichtet 3/4 Sek. auf Kranz-Platte I o. I., Filter 2, Wetter sehr trübe, Positiv: Bromöldruck.
- WASOW, E.: „Herrenbildnis“, Seite 31. Optik: Rodenstock Euryar 1 : 4,5; F: 50 cm; im reinen Nordlichtatelier, ohne Oberlicht, aufgenommen.
- WETZEL, Lothar: „Feuerwerk“, Seite 4. Optik: Goerz Dagor 1 : 6,8; F: 15 cm. Belichtung durch wiederholte Verschlussöffnung, Ernemann-Camera auf Satrap-Platte o. I. 10×15 cm, im August, 22 Uhr, entwickelt in kombinierter Tank- und Schalenentwicklung mit Metol-Hydrochinon in verschiedenen Konzentrationen, Vergrößerung auf Mimosa-Bromosa-Papier.
- WINDISCH, Hans: „Brecher“, Seite 33. Optik: Meyer Plasmat 1 : 4,5; Blende 9; F: 15 cm; 1/1000 Sek. auf Platte Ilford-Iso-Zenith 9×12 cm; Schaja-Präzisionskamera.
- WINDISCH, Hans: „Ostseedüne“, Seite 12. Optik: Meyer Plasmat 1 : 4,5; Blende 9; F: 15 cm; 1/25 Sek. Diffusionsfilter, Perutz-Braunsiegel-Platte 9×12 cm.
- WOLF, Prof. Max: „Sonnen- und Nebelgemisch in der Milchstraße“ (Norden oben), Seite 60. 72 cm Spiegelteleskop, 6¾ Stunden belichtet mit astronomischer Kamera, die den Gestirnen während der Aufnahmedauer automatisch folgte; Petzvalkopf von 40 cm Öffnung, F: 202 cm, Matherplatte 24×30 cm, Kontaktdruck.
- WOLFF, Prof. Dr. Max, „Fliegenkopf“, Vorderansicht, 40 fach, Seite 70.
- WÖRSCHING, Richard: „Eishockey“ und „Wasserball“, Seite 74 und 75. Vergrößerungen je eines 4,5, 10/7 Stereo-Films.
- WURBS, Gottfried: „Gräser“, Seite 27. Optik: Tessar 1 : 4,5; Blende 25, mit mittlerem Gelbfilter, belichtet 1 Sek., Bildausschnitt aus Perutz Braunsiegel-Platte 10×15 cm, vergrößert auf Kodak-Royalpapier, getont in Schwefelnatrium.
- YVA: „Beine“, Seite 38. Optik: Goerz Hypar 1 : 3,5; belichtet 1/2 Sek. auf Hauff-Ultra-Platte, Kontaktdruck.
- YVA: „Torso“, Seite 76. Optik: Goerz Hypar 1 : 3,5; belichtet 1/2 Sek. auf Hauff-Ultra-Platte, Kontaktdruck.
- ZIMMERMANN, Rud.: „Käfer“, Seite 7. Optik: Doppelanastigmat Hüttar 1 : 5,5; belichtet 1/50 Sek. mit Hüttig-Spiegel-Reflexkamera, Ausschnitt aus 9×12 cm-Platte, linear dreifache Vergrößerung auf Kodak Kontrast glänzend, weich entwickelt.



WAS WILL „DAS DEUTSCHE LICHTBILD“?

Es will alljährlich das Beste, was deutsche Lichtbildner geschaffen haben, in erstklassigen Reproduktionen der Allgemeinheit zugänglich machen. Es wurde im In- und Ausland als das Standardwerk der deutschen Photographie bezeichnet.

+

Es will nicht lediglich ein Spezialwerk für Photographierende, sondern jedem Sehenden eine Quelle neuen Formerlebens und der schlichten Freude am Bilde sein.

+

Es will die Photographie weder als mechanisches Reproduktionsverfahren noch als Salonkunst vorführen, sondern aufzeigen, daß ein scheinbar vulgäres Ausdrucksmittel in den Händen der Berufenen zu einer Formensprache von überraschendem Reichtum geworden ist.

+

Es will durch Erfassung aller photographischen Teilgebiete einen Einblick in das Wesen und in die unerschöpflichen Möglichkeiten der Photographie geben.

+

Es will keiner Richtung, keiner Gruppe und keiner Mode dienstbar sein und deshalb neben den Arbeiten anerkannter Meister auch die der Vorwärtsdrängenden, der Unbekannten und Verkannten unter den deutschen Lichtbildnern vorführen.

+

Es will der deutschen Photographie auch im Auslande die ihr gebührende Geltung verschaffen und erhalten.

EINLADUNG AN DIE DEUTSCHEN LICHTBILDNER

Photographische Spitzenleistungen, die zur Aufnahme in „DAS DEUTSCHE LICHTBILD“ gelangen, werden gut honoriert. Einsendungen unveröffentlichter Arbeiten aller photographischen Teilgebiete an den nebenstehenden Verlag sind, in haltbarer Verpackung, jederzeit erwünscht.

Anfang Oktober jeden Jahres erscheint von diesem deutschen photographischen Standardwerk ein neuer Band. Die vorjährige Auflage war kurz nach Erscheinen vergriffen; sofortige Bestellung des nächsten Bandes sei Ihnen deshalb empfohlen. Jede gute Buchhandlung oder Photohandlung nimmt Ihre Bestellung entgegen. Bezugsnachweis notfalls durch den unterzeichneten Verlag.

+

A new volume of this Standard Work of German photography will appear every year at the beginning of October. The last year's edition was sold out immediately after it had appeared. We recommend you therefore to order the new volume at once. If necessary, we will notify you where you can order the book.

+

Un nouveau volume de cette œuvre capitale sur la photographie allemande paraîtra chaque année au commencement d'Octobre. L'édition de l'année passée a été vendue aussitôt parue. Nous vous recommandons donc de bien vouloir commander le nouveau volume sans retard. Au besoin nous vous indiquerons où vous pourrez commander le livre.

+

Ежегодно в начале октября появляется новый том этого монументального издания германской светописси. Прошлогоднее издание было распродано в кратчайший срок; поэтому рекомендуется немедленно заказать следующий том. Заказы принимаются во всех лучших книжных и фотографических магазинах. По желанию книгоиздательство дает адреса магазинов принимающих заказы.

+

A principios del mes de octubre de cada año aparece un nuevo volumen de esta fábrica de estandarte alemana fotográfica. La edición del año pasado se agató muy poco tiempo después de su aparición, por lo que se le recomienda hacer petición inmediata del proximo volumen. Toda buena librería o casa de artículos fotográficos se encargará gustosa de cumplir su petición. Referirse en caso de necesidad a la casa editora que suscribe.

+

Begin October van ieder jaar verschijnt van dit Duitsche fotografische standaardwerk een nieuw boekdeel. De uitgaaf van het vorige jaar was kort na het verschijnen uitverkocht; onmiddellijke bestelling van het nieuwe deel ware dus aanbevelingswaardig. Inlichtingen, waar het boek verkrijgbaar is, worden op verlangen gaarne door ondergeteekenden verstrekt.

+

Al principio d'octobre d'ogni anno appare un nuovo volume di quest'opera di standardo di fotografia tedesca. L'edizione dell'ultimo anno era tutta venduta poco dopo l'apparizione: perciò Vi raccomandiamo di ordinare subito il prossimo volume. In caso necessario la casa editrice sottoscritta. Vi indicherà dove potete acquistare questo libro.

+

Varje år i början av oktober utkommer ett nytt band av detta tyska fotografiska standardverket. Upplaget från förra året blev utsålt inom kort tid efter dess utgivande: därför rekommenderas skyndsamt rekvisition av det nästa bandet. I nödfall leveransanvisning genom det undertecknade förlaget.

+

D A S D E U T S C H E L I C H T B I L D
ROBERT & BRUNO SCHULTZ, BERLIN W 9, SCHELLINGSTRASSE 12



CAMERAS
- FILMS -
PLATTEN
PAPIERE

**I.G.FARBENINDUSTRIE
AKTIENGESELLSCHAFT
AGFA BERLIN SO.36**

efu



**films, Platten,
Papiere,
Chemikalien,
Heimlampen.**

Druckschriften und Probehefte
der Zeitschrift „Der Satrap“ kostenfrei


SCHERING-KAHLBAUM A.-G.

Photo-Abteilung

Berlin-Spindlersfeld 63




PHOTO-PAPIERE



Gevaert

+ PLATTEN FILME +



+ PAPIERE +

Beste Photo-Werkstoffe

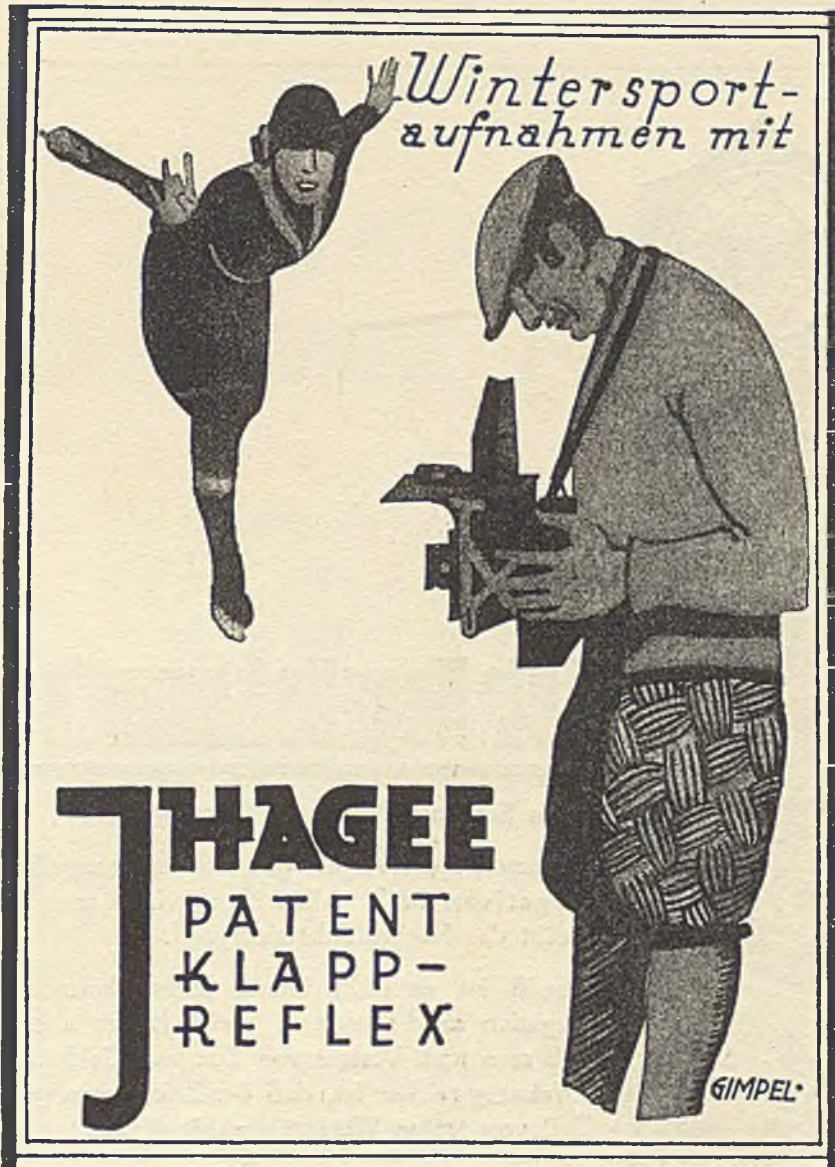
GEVAERT-WERKE GMBH BERLIN W35

BENTZIN



SPIEGEL=
CAMERA=
PRIMAR

CURT BENTZIN, GÖRLITZ
WERKSTÄTTE FÜR PHOTOGRAPHISCHE APPARATE



In geschlossenem Zustand liegen alle Teile, auch das Objektiv, geschützt im Innern der Kamera. Mit einem Griff gebrauchsfertig. Klein, leicht und trotzdem stabil.

Die Thagee ist eine

Vollbild-Reflex-Kamera,

d. h. sie zeigt das Bild in seinen genauen Abmessungen schon vor der Aufnahme. Der Schlitzverschluß hat verdeckten Aufzug und arbeitet erschütterungsfrei für Zeit und Moment bis $\frac{1}{1000}$ Sek. — Preis von RM. 355.— an.



Dresden-Striesen 248

Verlangen Sie unseren Gratis-Prospekt: „Die sehende Kamera!“

Befügung unserer Photoliteratur Band 2 „Wie fotografiere ich“ von Wirklichen Rat Professor Emmerich gegen Einsendung von RM. 0,50 auf Postscheckkonto Dresden 12306.



Aufs Negativ kommt's an

wenn Sie gute Positive erzielen wollen!

Kennen Sie den Ärger, den man mit mangelhaften Negativen hat? Allen Kunstgriffen zum Trotz bleibt das Positiv unbefriedigend.

Gewiß ist es nicht immer leicht, harmonische Negative zu bekommen, meist ist es aber so, daß man nach Verlust von Zeit und Geld um die Erfahrung reicher ist, daß der Erfolg zum großen Teil vom guten Werkstoff abhängig ist.

Verwenden Sie für alle Arbeiten:

Hauff-Platten ❖ *Hauff-Films* ❖ *Hauff-Entwickler*

J. HAUFF & CO. G.M.B.H., FEUERBACH BEI STUTTGART

HÖFINGHOFF- GRAVÜRE PAPIER

*Schichtloser Gaslicht-Edeldruck
Das Papier des künstlerisch
arbeitenden Lichtbildners*

*Preisliste und Musterbild unter Bezugnahme
auf „Das Deutsche Lichtbild“ kostenlos!*

*Bezug durch die Photohandlungen oder, wo
nicht erhältlich, durch die alleinigen Hersteller*

*Brune & Höfinghoff G. m. b. H.
Barmen - Rittershausen*

Höfinghoff



Dank und Anerkennung gebührt den Häusern,
die an der Herstellung dieses zweiten Bandes
„Das Deutsche Lichtbild“ beteiligt waren:

Druckstöcke: Graph. Kunstanstalt Köhler & Lippmann, Braunschweig

Bild- auf - Bild - Kunstdruck: Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg

Deutscher und fremdsprachlicher Text: Otto Drewitz, Berlin SW 61

Papier: F. E. Weidenmüller Akt.-Ges., Dreiwerden-Zschopautal

Einband: August Frydrychowicz, Berlin-Tempelhof, Ullsteinhaus

Der Einband zeigt die drei Tonstufen der Photographie.
Die dritte „Jahresschau“ erscheint im Oktober 1929,
Vorbestellung wird empfohlen, da Neudruck nicht erfolgt!



