Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 29 (1942)

Heft: 6

Artikel: Vom physischen und vom geistigen Sehen bei der Architekturphotographie

Autor: Guyer, Samuel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86946

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

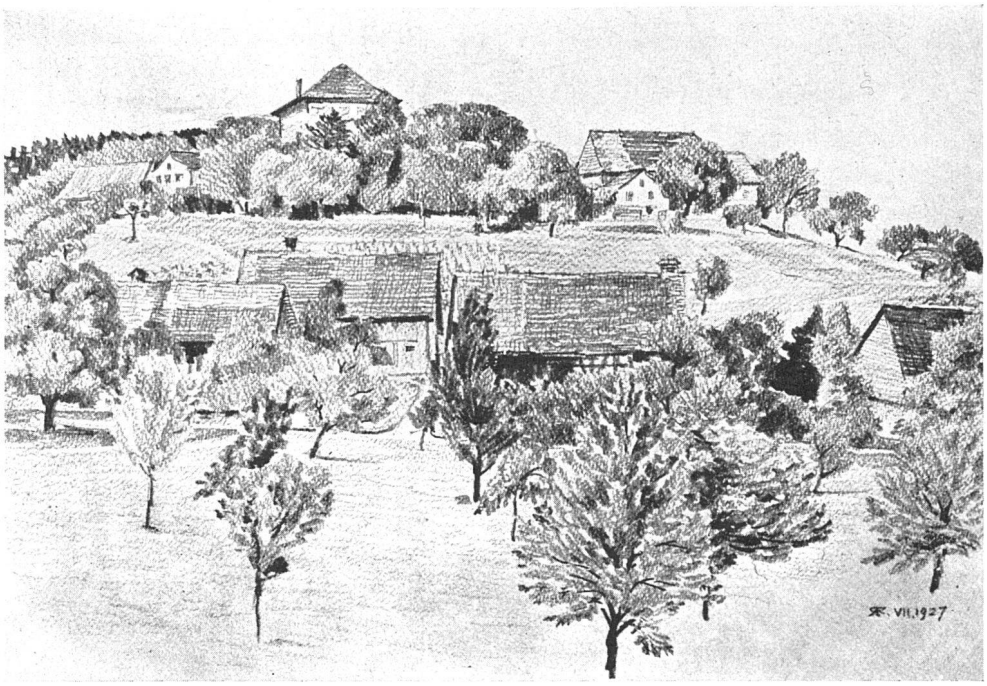
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

lerischen Ganzen dar ... einen Teil, der in der isolierten Betrachtung droht missverstanden zu werden, wenn uns nicht auch die externen Proportionen mitgeteilt werden, d. h. der Ort, die Stellung im Raum, die uns zur Entscheidung und damit zum Menschen zurückführen.

Für die Formengeschichte kann es gleichgültig sein, ob sich eine bestimmte Form in Augenhöhe in einem hellen, leicht zugänglichen Raum befindet, wie das moderne Bild in der modernen Ausstellung, oder an dunkler, entlegener, dem Auge fast entzogener Stelle, wie die Felsenbilder der Dordogne. Die Form selbst wird ja dadurch nicht verändert. Selbst die entlegensten und dunkelsten bringen die «grosse Marburger Kanone» und der Scheinwerfer sauber und bequem auf die Platte, und es bleibt von ihrer dunklen Herkunft keine Spur. Und gewiss: solches Sichtbarmachen verdient Dank. Aber wir vergessen immer mehr, dass wir, ehe wir Kunstgeschichte schreiben, das Objekt, nachdem wir es im Hellen studiert haben, wieder als Einheit mit seinem Orte sehen müssen, auch wenn der Ort dunkel ist, ja das Dunkle, die Entlegenheit, die Spannung der Sichtbarkeit kann gerade ein wichtiger Umstand im künstlerischen Ganzen sein! Die Formgeschichte kennt nur den Tag, die Kunstgeschichte auch die Nacht.

Kehren wir zu unserer Ausgangsfrage zurück: sollen wir die karolingische Apsis der Kastorkirche zum besseren Studium künstlich anstrahlen? — Es ist das für das formale Studium sehr erwünscht. Aber unsere künstlerische Darstellung und Deutung des Raumes würde eine Verzerrung ergeben, wenn wir nicht in sie das Dunkel ihres respektierten Lebens wieder einsetzten, nicht das wertende Auge wieder in Einklang brächten mit dem schaffenden Auge, die isolierte Form wieder mit der künstlerischen Tat.

Adolf Behne



Architektenzeichnung: Landschaftsskizze von Prof. Robert Rittmeyer BSA, aus dessen Schrift «Bauwerk, Bäume, Busch und Blumen — ein Beitrag zur Pflege der schönen Heimat» (Volksverlag, Elgg, 1941).

Vom physischen und vom geistigen Sehen bei der Architekturphotographie

Nach der anfänglichen grossen Begeisterung über die neuen Kleinbildapparate beginnen nun hie und da auch die Meckerer und Miesmacher sich zum Worte zu melden. So wird etwa darüber geklagt, dass die heute so beliebten Vergrösserungen von Kleinbildern die Qualität der früheren Originalaufnahmen eines grösseren Apparates eben doch meistens vermissen lassen. Dies ist zweifellos richtig, denn die Leica-Apparate, die Contaxe, Rolleiflexe und wie alle ihre verschiedenen Verwandten heissen, sind eben Schnappschussapparate, mit denen man seine Aufnahmen in der Regel mit grösster Schnelligkeit und aus der Hand ohne umfangreiche Vorbereitungen macht. Dass bei solchen Aufnahmen Verschiedenes, vor allem die Schärfe, mitunter zu wünschen übrig lässt, ist nicht weiter verwunderlich; wenn wir dagegen die Aufnahmen mit einer Leica oder Rolleiflex wirklich sorgfältig vorbereiten, und vor allem, wenn wir uns die Mühe nicht verdriessen lassen, mit dem Stativ zu arbeiten, so können wir tatsächlich auch da Resultate erzielen, die den Aufnahmen der grösseren altmodischen Apparate annähernd ebenbürtig sind. In einem aber versagen diese neuen Apparate vollkommen: in der Aufnahme von Architekturen. Wenn wir

uns nämlich vor ein Gebäude stellen und bei der Aufnahme den Apparat waagrecht halten, so ist das Resultat in fast allen Fällen ein äusserst unerfreuliches. Das Bild ist fast immer, d. h. wenn sich der Standort des Baus und des aufnehmenden Apparats, wie meistens, auf gleicher Höhe befanden, durch eine waagrechte Linie in zwei Hälften geteilt; auf der in der Regel allerdings um ein weniges kleineren untern Hälfte breitet sich zum Schrecken des Amateurs fast ausschliesslich die öde Fläche des Bodens aus und nur die obere Hälfte wird vom photographierten Gebäude eingenommen. Dieses letztere ist aber, falls es sich nicht um eine besonders niedrige Architektur handelt, obendrein nur in seinen unteren Teilen sichtbar; an die Nahaufnahme von hohen Bauwerken oder gar von Türmen ist daher bei waagrecht gehaltenem Apparat kaum zu denken.

Nun aber geben uns die Anhänger der Kleinbildkameras, vor allem aber deren Fabrikanten, immer wieder den freundlichen Rat, unsere Kamera eben nicht waagrecht, sondern schief zu stellen, denn dann können wir tatsächlich alle, auch die höchsten Bauwerke auf unsern Film bringen. Solche Aufnahmen mit schief gestelltem Apparat haben nun aber doch einen grossen Nachteil: wir müssen hiebei jene nicht überall Begeisterung erweckenden «stürzenden Linien» mit in Kauf nehmen, die uns ja vom Kino her sattsam bekannt sind. Aber wenn wir uns nun über diese sich gegeneinander neigenden Linien hoher Architekturen beklagen und sie unnatürlich oder sogar unschön finden, so wird uns etwa gesagt, dass diese stürzenden Linien «dem Natureindruck besser entsprächen», und diese Anschauung hat sich auch bereits in den Köpfen vieler, die sich mit Photographie beschäftigen, wie ein Dogma festgesetzt. Begründet wird dann diese Ansicht durch die Belehrung, dass unser natürliches Auge überhaupt nie gerade Turmlinien sähe, und dass daher die gerade aufsteigenden Architekturlinien auf den Bildern alter Meister im Grunde genommen nichts anderes als Verfälschungen des wirklichen Bildes seien.

Man muss ohne weiteres zugeben, dass diese Behauptung ein Körnlein Wahrheit enthält, denn unser physisches Auge sieht tatsächlich immer und überall «stürzende Linien»; wenn wir z B. eine schnurgerade Pappelallee vor uns haben, so stürzen die Linien auch zusammen, d. h. die Linien der Pappeln nähern sich einander, je mehr sie sich von uns entfernen, immer mehr, obgleich sie in Wirklichkeit sowohl in der Nähe als auch in der Ferne stets gleich weit voneinander entfernt sind. Und genau gleich steht es auch mit der Zweiturmfassade einer Kirche: wie die Pappellinien, so rücken auch die Türme, je weiter sich ihre Linien von unserm Auge entfernen, näher zusammen. Wenn wir also Bauwerke von unten her ansehen, so sieht unser physisches Auge tatsächlich überall stürzende Linien; an dieser Tatsache ist nicht zu rütteln.

Nun aber hat der Mensch nicht nur ein p h y s i s c h e s, sondern auch ein g e i s t i g e s Auge, das die Dinge ganz anders, und zwar entsprechend ihrem wahren Wesen sieht und das die Bilder, die uns vom physischen Auge übermittelt werden, sofort und automatisch korrigiert. So sieht das physische Auge in der Tat stürzende Linien am Bauwerk, aber weil der Geist weiss, dass diese Linien in Wirklichkeit gerade sind, und dass dieses Gerade-Dastehen zum innersten Wesen aller Architektur gehört, so wandelt er die stürzenden in gerade Linien um. Wenn wir also, auf der Fraumünsterbrücke in Zürich stehend, das Grossmünster vor uns sehen und nach seinen zwei hohen Türmen emporschauen, so korrigiert unser geistiges Auge die Turmlinien so schnell um, dass wir sie absolut gerade und streng parallel vor uns aufsteigen sehen. Dass das geistige Auge bei Bauwerken die Linien immer so sieht, wie sie wirklich sind und nicht, wie sie dem physischen Auge erscheinen, beweist uns die Geschichte der Malerei: von der allerneuesten Zeit abgesehen, in der, vom Kino her angeregt, besonders auf Plakaten gerne durcheinanderstürzende Türme usw. wiedergegeben werden, haben die Künstler aller Zeiten, ja selbst diejenigen, die die perspektivischen Geheimnisse auf alle Weise zu ergründen trachteten, Architekturen immer mit absolut gerade aufsteigenden Linien wiedergegeben. Unser Auge ist ja in dieser Beziehung so geschärft, dass es, obgleich das physische Auge die Linien fast nie gerade sieht, doch sofort merkt, wenn irgendwo ein Bauwerk, z. B. ein Turm in Wirklichkeit etwas schief steht; der schiefe Turm von Pisa ist für den Globetrotter nur deshalb ein solches Weltwunder, weil die andern Türme eben nicht in Kinoperspektive, sondern absolut gerade stehen.

Und noch eines möchte ich gegen Aufnahmen mit stürzenden Linien vorbringen: sie haben immer etwas seltsam Abstraktes; sie sind zu sehr von ihrer Umgebung losgelöst, weil man auf ihnen gewöhnlich nur die oberen Teile der aufragenden Mauern und Türme sieht, die sich nur vom Aether abheben. Unwillkürlich aber möchte man auch etwas von der Umgebung sehen, aus der solche Bauten herauswachsen; denn die Umgebung gibt erst den richtigen Maßstab, um Art und Wesen einer Architektur richtig zu beurteilen. Damit möchte ich allerdings nicht jenen Bildern mit «entzückenden» Motivchen und sentimentalen Staffagen das Wort reden; aber ein Baum, ein Stück Strasse, ein Mensch können oft dazu dienen, einen Bau aus seiner abstrakten Sphäre herauszuheben und uns über sein Verhältnis zu seiner Umgebung aufzuklären.

Mit all dieser Kritik soll den heute in der Photographie so beliebten Schrägansichten von Bauwerken keineswegs jede Berechtigung abgesprochen werden; ich habe selbst schon solche Aufnahmen gemacht und weiss, dass sie sehr oft dazu dienen können, uns auf manches Charakteristische und auf manche Schönheit aufmerksam zu machen, die uns sonst entgangen wären. Die normale Architekturaufnahme soll aber das Bauwerk so wiedergeben, wie es dem g e i s t i g e n Auge erscheint und wie es jeder wirkliche Maler gemalt haben würde. Und damit

ergibt sich eine Bitte an die Fabrikanten der modernen Photographenapparate: Könnte nicht ein kleiner Bruchteil der Sorgfalt und Mühe, die heute zu einer ungeahnten Steigerung der Lichtstärke der Objektive und der Lichtempfindlichkeit der Filmemulsionen geführt haben, darauf verwendet werden, einmal eine Kamera zu konstruieren, die die Vorzüge der heutigen Kleinbildapparate besitzt, dabei aber durch die Möglichkeit starker vertikaler und seitlicher Verschiebung des Objektivbretts auch einwandfreie Aufnahmen von Architekturen gestatten würde? Selbstverständlich soll damit nichts gegen die bisherigen Kleinbildapparate gesagt sein; es muss im Gegenteil anerkannt werden, dass diese stets schussbereiten Apparate es ermöglicht haben, den Umfang des Photographierbaren auf eine Art zu vergrössern, die wir früher nicht für möglich gehalten hätten. Darum mag man es bisher vernachlässigt haben, diese Kleinbildapparate auch für jene früheren sorgfältigen Architekturaufnahmen, die vielen eine überwundene Sache schienen, dienstbar zu machen. Jetzt ist es aber an der Zeit, das Versäumte nachzuholen, denn gerade in den letzten Jahren ist in den Kreisen der wirklich ernsthaften Amateure der Wunsch nach einer solchen Kamera, die den Namen eines Universalapparats auch wirklich und tatsächlich verdienen würde, dringend geworden.

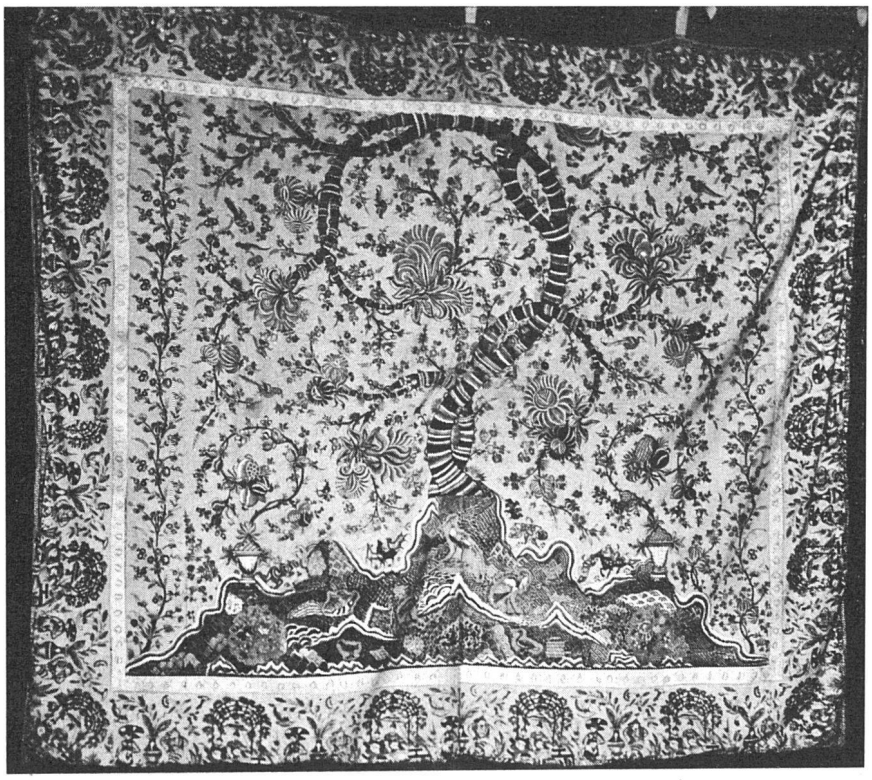
S. Guyer

Schweizerisches Kunstgewerbe in Italien

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert waren als Kopf- und Schulterbedeckung der Frau die «Meseri» (auch Mezzari — das Wort soll vom Arabischen stammen —) in Gebrauch, die namentlich von unseren Glarner Stoffdruckereien hergestellt und im Mittelmeergebiet sowie im Orient abgesetzt wurden. Der Wechsel der Mode und die Maschine haben dann im letzten Jahrhundert diesen interessanten kunstgewerblichen Industriezweig zum Absterben gebracht. Nun beginnt man sich neuerdings in Italien dafür zu interessieren, seit das frühe «ottocento» zum Gegenstand der kulturhistorischen Forschung geworden ist.[1]

Die Herstellung dieser bedruckten Kopftücher wurde vor mehr als 150 Jahren durch *Michael Speich* von Luchsingen im Kanton Glarus in *Cornigliano* bei Genua als damals für Italien neue kunstgewerbliche Industrie eingeführt, nachdem Speich am 8. Februar 1787 beim Aeltestenrat der «Serenissima», das heisst der Regierung der Republik Genua, die Bewilligung zur Errichtung einer Baumwoll- und Kattundruckerei für die Herstellung von Meseri, Fazzoletti, Indienne und anderen bedruckten und gefärbten Textilien nachgesucht und am 17. April gleichen Jahres die behördliche Konzession zur Eröffnung des Betriebes erhalten hatte. Die Kopf- und Schultertücher mit den stilisierten Bäumen fanden dermassen Anklang, dass der «mesero dell'albero» oder, wie er im Genueser Dialekt hiess, «meisao de l'erbö», geradezu zu einem Bestandteil der Volkstracht wurde.

Michael Speich war ein ausserordentlich begabter



[1] Es ist das Verdienst von *Orlando Grosso,* Genua, bereits 1921 in der Kunstzeitschrift «Dedalo», Jahrgang 2, Heft 4, auf den künstlerischen Wert dieser bedruckten Tücher hingewiesen zu haben. Dem gleichen Kenner verdankt man auch die Anregung zur Ausstellung der Meseri 1938 im Palazzo ducale zu Genua, eingehend besprochen mit Abbildungen im Novemberheft 1938, S. 3—17, der «Rivista municipale», herausgegeben von der Direzione civica di Belle Arti, Genova. Die Ausstellung selbst bestand aus Stücken in Privatbesitz; sie gehörte in den Rahmen der grossen Kunstausstellung, vorzugsweise ligurischer Kunst, des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts, unter Leitung von Senator Pietro Cogliolo. Die Aufnahmen verdanken wir der Liebenswürdigkeit von Cav. Uff. Mario Agosto, Genova.