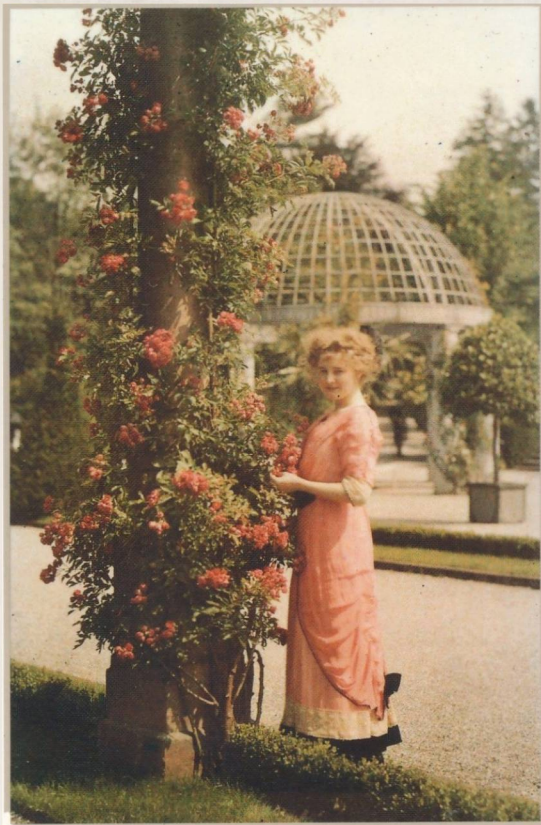




Ernst Hermann
Farbfotografie 1910–1920



Dieter Alfter · Enno Kaufhold

Ernst Hermann
Farbfotografie in Bad Pyrmont
1910–1920

26.11. – 30.12.1987

Bildheft des Museums im Schloß Bad Pyrmont
Nr. 2

Umschlag:
In den französischen Anlagen, um 1913

Herausgeber: Stadt Bad Pyrmont
Redaktion: Dr. Dieter Alfter · Dr. Enno Kaufhold
Gestaltung: Tina Frost
Druck: Pauselius »Ihr Drucker«, Emmerthal
Lithos: Hansa Repro, Lemgo
© Museum im Schloß Bad Pyrmont 1987

Vorwort

Der Fotograf Ernst Hermann (1875-1956) lebte 1909 zunächst während der Kursaison, ab 1914 ständig in Bad Pyrmont. In seinen Bildern hat er ein bedeutsames Stück Pyrmonter Stadt- und Badgeschichte festgehalten. Dies aber nicht nur in seiner Eigenschaft als Berufsfotograf, sondern auch mit der erklärten Absicht, die Schönheiten des Kurortes, seine angrenzenden Dörfer und Landschaften zu dokumentieren. Hermanns besondere Leistung war, daß er auf der Grundlage des 1907 eingeführten Lumièreschen Autochromeverfahrens ab 1910 die Farbfotografie als Medium benutzte. Interieurs und Stilleben runden den Gesamteindruck des künstlerisch ambitionierten Fotografen ab.

In seinem Nachlaß befinden sich etwa 130 Autochromeplatten, die Pyrmont und seine nähere und weitere Umgebung beschreiben. 57 ausgewählte Farbfotos werden mit dieser Ausstellung erstmalig der Öffentlichkeit präsentiert. Über ihren fotogeschichtlichen Stellenwert sagt der Fotohistoriker Enno Kaufhold: „Die Geschichte der Farbfotografie ist bisher vorwiegend als Technikgeschichte geschrieben worden, weniger als Geschichte von Bildleistungen. Insofern ist der Nachlaß von Ernst Hermann auch als eine Facette der Geschichte farbiger Fotografien zu begreifen. Als solche ver-

anschaulicht sie exemplarisch, was in den Jahren nach 1910 konkret mit der neuen Farbtechnik realisiert worden ist“.

Die Tatsache, daß diese Sammlung zusammen mit weiteren Dokumenten, Postkartenserien, Fotoapparaten, einem Revolverbetrachter der Firma Matthey, Paris, sowie zahlreichen Schwarz-Weiß-Fotos erhalten ist, haben wir Heinz Hermann, dem Sohn von Ernst Hermann, und seiner Gattin Anne-liese zu verdanken. Sie haben diese Inkunabeln über Jahrzehnte aufbewahrt. Im Rahmen der Sonderausstellung „Stadt- und Badgeschichte aus drei Jahrhunderten“ im vergangenen Jahr wurde ich auf die Sammlung aufmerksam. Schon damals entstand der Gedanke einer Ausstellung. Heinz Hermann hatte 1955 das Geschäft seines Vaters übernommen und führt es bis heute fort. Unter dem Eindruck seiner Lehrerin Marta Hoepffner hat er sich insbesondere als Porträtist einen Namen gemacht.

Herrn Heinz Hermann und seiner Gattin sind Enno Kaufhold und ich zu großem Dank verpflichtet. Diese Ausstellung wäre ohne die Leihgaben aus ihrem Privatbesitz undenkbar gewesen. Außerdem haben sie die Nachforschungen zum Leben von Ernst Hermann in jeder Hinsicht unterstützt. Darüber hinaus konnte Herr Walter Fink, Leiter des Stadtarchivs Bad Pyrmont, wichtige Leihgaben beisteuern. Einmal mehr haben die Pyrmonter Nachrichten dazu beigetragen, daß zusätzliches

Ausstellungsmaterial aus Privatbesitz in das Museum gelangte. Allen Leihgebern gilt ein besonderer Dank.

Die technische Umsetzung der Autochromeplatten in ausstellungsggeeignete Farbvergrößerungen konnte mit Hilfe der großzügigen Unterstützung der AGFA-GEVAERT AG, Leverkusen, verwirklicht werden. Ich bin Herrn Horst Cortain sowie den Mitarbeitern des Fachlabors Pilot, insbesondere Frau Theresia Schorn-Malorny und Herrn Rolf-Dieter Stracke, dankbar, daß die Bilder in technisch so guter Qualität präsentiert werden können.

Die grafische Gestaltung von Katalog und Plakat lag in den bewährten Händen von Frau Tina Frost. Herrn Heinz Unger und seinen Mitarbeitern der Druckerei Pauselius gilt Dank für die zuverlässige und termingerechte Fertigstellung dieses Kataloges.

Nach der Ausstellung „Die Welt der Puppen“ mit Fotografien von Volker Uphoff ist der Rückblick auf das Werk von Ernst Hermann nun die zweite Fotoausstellung im Museum im Schloß. Auch künftig wird die Fotografie in Sonderausstellungen in Bad Pyrmont einen gewissen Schwerpunkt bilden. Denn welche künstlerischen Qualitäten dieses Medium besitzt, veranschaulichen die Farbfotografien von Ernst Hermann auf eindringliche Art und Weise.

Dieter Alter

Dieter Altfer

Ernst Hermann – Fotograf in Bad Pyrmont

Am 3. Juni 1909 erschien in der Kur- und Fremdenliste des Fürstlichen Bades Pyrmont erstmals eine Anzeige des Fotografen Ernst Hermann. Unter dem großen Namensschriftzug wies die Annonce auf die neu eröffnete „Handlung photographischer Artikel im Fürstlichen Kurhotel“ hin. Mit dem Stichwort „Photographie moderne“ wurden auch Fotografien auf Postkarten in künstlerischer Ausführung angeboten. Diese Anzeige taucht von nun an regelmäßig in der Kur- und Fremdenliste auf. Ein Jahr darauf, im Jahre 1910, bot sich Ernst Hermann im Pyrmonter Anzeiger auch als Fotograf für Pensionsbesitzer an: „Jetzt ist es höchste Zeit, Ihren Auftrag in Ansichtskarten, Ihrer Pension oder Villa in Auftrag zu geben. Aufnahmen von Villen, Interieurs, Gruppen ect. in bekannt künstlerischer geschmackvoller Auffassung. Ernst Hermann, Kunstanstalt, Kunsthandlung erstklassiger Oelgemälde moderner Meister, Handlung photographische Bedarfsartikel.“ Dieses Inserat im Pyrmonter Anzeiger vom 23. April 1911 macht sichtbar, in welchem Maße Ernst Hermann bemüht war, den alteingeführten Fotografen wie dem Hof-photografen H. Schlitzberger oder P. Stecher ernsthafte Konkurrenz zu bieten.

Am 27. Juli 1911 präsentierte Ernst Hermann zum ersten Mal im Fürstlichen Schauspielhaus Farbfotos als Lichtbilder in einer Bildgröße von 3 1/2 Metern. Auch diese neuartige Veranstaltung (Abb. 1), der bis 1914 alljährlich während der Hauptsaison ähnliche Vorträge folgten, trug zur Anerkennung seiner fotografischen Leistung bei. Beispielsweise schrieb die Kur- und Fremdenliste 1914 nach einem solchen Lichtbilderabend begeistert: „Die Vorführungen im Theater hatten ein zahlreiches Publikum angezogen, daß mit lebhaftem Beifall die geradezu wundervollen Lichtbilder des Herrn Photograph Hermann-Bad Pyrmont betrachtete. Etwas Besseres auf dem Gebiete der

Autochromphotographie wird man selten gesehen haben. Alle gezeigten Bilder waren schlechthin meisterhaft! Den lebhaftesten Beifall fanden Aufnahmen mit Pyrmonter Motiven und Stilleben, die eine Farbenpracht zeigten, wie sie ein Gemälde nicht besser wiedergeben kann. Und dabei waren alle Bilder ohne Kolorierung, sondern unveränderte Naturaufnahmen. Herr Hermann, der auch die Pyrmonter Badeschrift mit den meisten Bildern ausgestattet hat, darf auf seine Leistungen stolz sein. Wir bezweifeln, ob es möglich ist; diese in Ausschnitt, Farben und Motiven hochkünstlerisch ausgeführten Bilder zu übertreffen.“

Fürstl. Schauspielhaus Bad Pyrmont.

Donnerstag, den 27. Juli, nachm. 4 1/2 Uhr:

Vorführung von Farben-Photos

nach
Lumière

Neu!

in natürlichen Farben ohne jede künstliche Kolorierung,
nach der Natur aufgenommen

von Photograph **Ernst Hermann**,
Bad Pyrmont, Laden im Fürstl. Kurhotel.

Neu!

Projektion von über 100 Lichtbildern

Bildgröße 3 1/2 Meter.

Stimmungsbilder und Parkstudien aus dem Kurpark, Landschaften, Blumen, Früchte, Stilleben, Porträts; Aufnahmen vom Fürstl. Naturtheater: Szenen aus „Versunkene Glocke“, „Was Ihr wollt“, „Die Romantischen“. — Schneelandschaften und Stimmungsbilder aus Davos; Sonnenuntergänge am Bodensee etc. etc.

Einlass 4 Uhr Anfang 4 1/2 Uhr Ende 6 Uhr.
Preise der Plätze: Logen Mk. 1.—, Parket 50, Gallerie 30 Pfg.

Abb. 1 Anzeige von Ernst Hermann vom 27. Juli 1911 in der Kur- und Fremdenliste



Der Fotograf Ernst Hermann
am Rosengang im Kurpark,
um 1913

Wie erfolgreich sein Werben um Kunden und einflußreiche Personen der Stadt war, macht eine Annonce der Fotografen Schlitzberger und Stecher im Juli 1914 deutlich: „Uns, den unterzeichneten, seit 20 Jahren hier selbstständige Farbphotographen ist seitens der Kurdirektion das Photographieren im Kurparke verboten worden. Durch diese unerhörte Maßregelung, deren Gründe wir der Öffentlichkeit zur Beurteilung unterbreiten werden, ist uns ein Teil der Erwerbsmöglichkeit genommen. Wir bitten daher unsere wertvolle Kundschaft, Mitbürger und Kurgäste, uns durch Zuweisung von Aufträgen in unseren Ateliers, durch Bestellungen von Einzel- und Gruppen-Aufnahmen in den Gärten der Pensionen usw. gütigst unterstützen zu wollen, indem wir die bisherigen Preise für Postkarten-Photographen von 5 auf 3 Mark p. Dtz. herabgesetzt haben. – Amateurphotographen erhalten auf alle für die Ausführung ihrer Arbeiten festgesetzten Preise bedeutende Ermäßigung. H. Schlitzberger, Hofphotograph gegenüber Helenenquelle. P. Stecher, Photogr., Hauptquelle gegenüber Kurhotel.“

Ernst Hermann hatte offenbar die Fürstliche Kurverwaltung dazu bewegen können, den lukrativsten Erwerbszweig, das Fotografieren im Kurpark, ausschließlich ihm zu überlassen.

Wer war nun Ernst Hermann, der offenbar mit großem Selbstbewußtsein und künstlerischem Gespür in

jenen Jahren die Fotografenszene in Bad Pyrmont zu bestimmen schien?

Ernst Hermann war am 20. 12. 1875 in Selters geboren. Als Sohn eines Bäckermeisters machte er eine kaufmännische Lehre in Herborn in einer Nahrungsmittelfabrik. Vor der Jahrhundertwende wanderte er in die Vereinigten Staaten von Amerika, nach Pennsylvania, aus und war dort im Tabakwarenhandel tätig. Noch vor 1900 kehrte er nach Deutschland zurück und betrieb in Frankfurt „Auf der Zeil“ ein Tabakwarengeschäft. In dieser Zeit lernte er einen Künstler namens Küpper, vermutlich Karl Heinrich K. (geb. 1864), kennen, einen Landschafts-, Porträt- und Genremaler, mit dem er Kunstausstellungen und Museen besuchte, und der ihn damals mit den Kunstströmungen seiner Zeit bekannt machte. Die moderne Kunst faszinierte ihn zunehmend; mit dem Erwerb der ersten Plattenkamera war der künftige Weg als Fotograf vorgeprägt. Als Autodidakt entwickelte er eine zunehmend professioneller werdende Auffassung seines Wunschberufes. Zusammen mit seinem Künstlerfreund Küpper begann er ab 1905, zunächst in San Remo, dann in Davos Ladengeschäfte für Fotografie und zum Verkauf von Gemälden anzumieten. Diese ersten beruflichen Versuche lassen sich nur unzureichend rekonstruieren; gewiß ist aber, daß Ernst Hermann erstmalig im Jahre 1909 in Bad Pyrmont im vornehmen Kurhotel (erbaut 1905-1907) ein Ladengeschäft für die Saison an-

mietete. Bad Pyrmont war in jenen Jahren ein außerordentlich beliebter Kurort mit anspruchsvollen Gästen, die zur Erinnerung und als Souvenirartikel gerne Fotografien kauften. Neben den alteingesessenen Fotografen Schlitzberger, Stecher u.a. war durchaus noch Raum für einen kreativen Fotografen. Seine fotografischen Fähigkeiten und sein Gespür für besonders reizvolle Motive aus dem Kurzentrum Pyrmonts erleichterten ihm den Weg, um an die Spitze der Pyrmonter Fotografen zu rücken. Sein Standort, das Kurhotel, war zudem besonders günstig gewählt.

Als Ernst Hermann 1911 seine Lichtbildprojektion erstmals dem Publikum vortrug und er zugleich mit einem Bildband „Farbenphotographische Aufnahmen aus dem Pyrmonter Kurparke“ einen Weg der kommerziellen Nutzung seiner Farbphotografien fand, zeichnete sich bereits ab, daß er sich auf Bad Pyrmont als festen Wohnort einzurichten begann. Er hatte im selben Jahr den Verlag Ernst Hermann gegründet, in dem von nun an auch Postkartenserien und Leporellos mit Ansichten von Pyrmont in Farbe und Schwarz-Weiß erschienen.

1911 trennten sich die Wege von Hermann und Küpper. Mit der Heirat von Adelheid Büchting aus Hannover im Jahre 1913 gab er sein unstetes Fotografenleben endgültig auf. Im Winter 1913/14 hielt sich Hermann zu letzten Mal in Davos auf. Die zahlreich erhaltenen Auto-



Die Stadtkirche von Bad Pyrmont,
1911

chromeplatten von Davos harren noch einer Entdeckung.

Seit 1912 war seine Verlobte und künftige Frau (Abb. 2) wiederholt Akteurin bei seinen fotografischen Arbeiten. Er fotografierte sie im Kurpark, im Zusammenhang mit Interieurs, oder auch im privaten Umfeld am Schreibtisch oder bei der Näharbeit. Viele dieser künstlerisch arrangierten Themen waren Bestandteil seiner Lichtbildervorträge.



Abb. 2 Ernst und Adelheid Hermann, um 1913

Hermanns Leben zur Zeit des ersten Weltkrieges bleibt eigenartig verschwommen. Von 1914 und 1918 finden sich keinerlei Anzeigen in den Zeitungen. Das Geschäft in Bad Pyrmont soll im wesentlichen von

seiner Frau Adelheid betrieben worden sein.

1915 und 1921 wurden die beiden Söhne Ernst Otto und Heinz geboren. 1924 wurde die Ehe zwischen Ernst Hermann und Adelheid geschieden, sie zog mit ihrem Sohn Heinz aus Pyrmont fort. In den 20er Jahren verstärkte Hermann die Produktion von Postkarten. Farb- fotografische Aufnahmen aus der Zeit nach dem 1. Weltkrieg haben sich nur in geringem Umfang überliefert. Um 1921/22 beschäftigte sich Hermann intensiv mit Dantes „Göttlicher Komödie“. Eine Serie von mehr als 100 Kupferstichen zur „Göttlichen Komödie“ reproduzierte er als Schwarz-Weiß-Dias, kolorierte

sie von Hand und veranstaltete gemeinsam mit einem Rezitator Lichtbilderabende im Kursaal.

Der Fotoladen Hermanns war 1924 in die neu erbaute Wandelhalle verlegt worden. Im Zentrum Pyrmonts war das neue Ladengeschäft noch günstiger angesiedelt als im Kurhotel. 1928 heiratet Ernst Hermann zum zweiten Mal. Ende der 20er Jahre verlegte er zusammen mit seiner zweiten Frau Luise, genannt Mia, das Geschäft in das Haus Hemmerich am Beginn der Brunnenstraße (Abb. 3). 1934 wurde hier das 25jährige Firmenjubiläum gefeiert. Wann der erneute Umzug in das Haus Lyncker in der Brunnenstraße 46 erfolgte, ist nicht gewiß.



Abb. 3 Haus Hemmerich, um 1920



Die französischen Anlagen
im Kurpark,
1911

1955 übernahm sein Sohn Heinz dieses Geschäft und führte es auch nach dem Tode von Ernst Hermann, der am 25. 10. 1956 verstarb, fort.

Die knappe Skizze zu Hermanns Lebenslauf wirft, so unzureichend auch bislang vieles rekonstruierbar ist, ein erstes Licht auf den Fotografen. Zur damaligen Situation Bad Pyrmonts sei hier folgendes angemerkt: Pyrmonts Blütezeit als Badeort von internationalem Renommee lag insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert. In den Jahren um 1900 bedurfte es grundlegender Anstrengungen, um den Badeort konkurrenzfähig zu halten. So wurde 1898-1899 das Kurhaus und 1905-1907 das Kurhotel mit dem Heiligenangerbad errichtet. Zwischen 1903 und 1905 erweiterte man den nordwestlichen Teil des Kurparks um bedeutsame Elemente. Zu jener Zeit entstanden auch die französischen Anlagen unmittelbar an der Schloßgraft. Die Entwürfe des Hannoverschen Stadtgartendirektors Trip sowie von Hofgartendirektor Werner Dirks prägten die neuen Parkanlagen. Zwischen 1909 und 1912 gab Fritz Busch dem Bad als Kapellmeister eine besondere Note. Fünf Theateraufführungen wöchentlich im Fürstlichen Schauspielhaus sorgten für anspruchsvolle kulturelle Unterhaltung. Zwischen 1909 und 1914 bildete das Naturtheater an der Dunsthöhle beim Helvetiushügel eine besondere Attraktion. 1910 wohnten in Bad Pyrmont und den unmittelbar angegliederten Ortschaften Holzhausen und Oesdorf

6000 Einwohner, denen in der Zeit vom 1. Mai bis 15. Oktober 1910 mehr als 20.000 Kurgäste gegenüberstanden.

Hermanns Farbbilder vermitteln einen guten Einblick in die Situation des damaligen Kurparks: Die ab 1903 gestalteten französischen Anlagen an der Schloßgraft (Abb. S. 9) mit einzigartigen Blumenbeeten, Taxus-Pyramiden und den sogenannten Verlobungslauben behielten ihr barockes Erscheinungsbild bis zum Jahre 1913, als Hofgartendirektor Dirks mit der Aufstellung von Palmen die Gestaltung veränderte. Auf diese Geburtsstunde des Palmengartens findet sich am 17. Mai 1913 in der Kur- und Fremdenliste folgender erster Hinweis: „Unser wohlgepflegter Kurpark, dessen Schönheit allgemein anerkannt wird und der kaum seinesgleichen in den deutschen Bädern haben dürfte, ist dieser Tage durch eine neue Sehenswürdigkeit ersten Ranges bereichert worden. In den sog. französischen Anlagen sind 12 herrliche Phönix-Palmen, wahre Prachtexemplare, die unser Hofgartendirektor Herr Werner Dirks im vorigen Herbst in Italien gekauft hat, zur Aufstellung gekommen.“ Die allmähliche Umgestaltung dieser Anlagen zum Palmengarten wird in weiteren Farbbildern (Abb. S. 28, 29) Hermanns anschaulich. Auch die Neugestaltung des sog. englischen Teils des Kurparks zwischen 1903 und 1905 mit den malerisch angelegten Rasenflächen, Teichen und lockeren Baumgruppen, mit seinen reizvollen

Fernblicken ist wiederholt Gegenstand der Hermannschen Naturaufnahmen (Abb. S. 26, 27). Darüber hinaus hat er auch die klassischen Elemente des Kurparks in ihren jahreszeitlichen Stimmungen fotografiert. Der berühmte Dreialleeblick (Abb. S. 25), angelegt im 18. Jahrhundert, sowie Kurhausallee (Abb. S. 31), Bassinallee oder Blicke auf den Erdbeertempel erscheinen auf Postkarten, in Werbebroschüren und in dem um 1911 herausgegebenen Heft „Farbenphotographische Aufnahmen aus dem Bad Pyrmont Kurparke“.

Das erste Bild dieser Broschüre zeigt eine vom hohen Schornstein der Heizzentrale hinter dem Fürstenhof aufgenommene Luftaufnahme des Kurzentrums. Stadtkirche, Wandelhalle, Brunnentempel und Brunnenplatz, aber auch der Blick in die Brunnenstraße, auf Oesdorf und auf die Landschaft zwischen Königsberg und Bomberg stellen wie in einem Panorama den nordöstlichen Teil des Badeortes vor. An Hand der umfangreichen Sammlung von Schwarz-Weiß-Fotos läßt sich wie in einem Mosaik das Stadtbild aus Einzelhäusern, vom Kurhaus bis zum Pensionsgebäude, zusammenfügen. Einige Aufnahmen vermitteln darüberhinaus Einsichten in Innenräume. So stammen die biedermeierlich gestalteten Interieurszenen aus den Räumen des renommierten Hotels Hemmerich. Ungewöhnlich ist Hermanns Darstellung von Arbeitern, die im Keller des 1890 errichteten fürstlichen Moorbadehauses



Alte Dorfschmiede Meinberg
in Holzhausen,
um 1911

Fehler: Spiegelverkehrte Darstellung beseitigt. 10.03.2026 (Frank Schlutter)

Vorbereitungen für das Moorbaden treffen (Abb. 4). Dies mag ein pittoresker Aspekt seiner Fotokunst sein; Tatsache ist aber auch, daß mit der Einführung von Moorbädern Ende des 19. Jahrhunderts die Besucherzahlen des Badeortes erheblich anstiegen. Kamen 1891 insgesamt 13.247 Badegäste, waren es gerade auf Grund der Qualität des Pyrmonter Eisenmoores im Jahre 1900 fast 19.000 Gäste.

Interessant ist, daß Hermann mit großer Liebe auch die umliegenden Dörfer und Landschaften im Bild festgehalten hat. Das Dorf Holzhausen spielt dabei eine besondere Rolle: Die ehemalige Schmiede

Meinberg (Abb. S. 11) an der Hohenborner Straße, verträumte Bauernhöfe und Wege spiegeln die dörfliche Atmosphäre von Alt-Holzhausen (Abb. S. 36-38) wider. Besonders fasziniert hat Ernst Hermann die umgebende Landschaft des Pyrmonter Tals. Häufig werden Eindrücke von Wegen am Königsberg (Abb. S. 40) und anderen Waldstücken wiedergegeben. Auch der Bachlauf im Meintetal (Abb. S. 47) in seiner sommerlichen Stimmung zählt zu den farbfotografisch beeindruckenden Naturaufnahmen. Ernst Hermanns war, dies sollten diese Ausführungen andeuten, ein bedeutender Historiograf der Entwicklung Pyrmonts in den Jahren von 1910 bis

1920. Mit seinen „farbenphotographischen Aufnahmen“ hat er eine Liebeserklärung an Pyrmont in Bildern formuliert, die dem Betrachter ein Stück dieses traditionsreichen Kurortes und seiner Umgebung nahebringt.



Abb. 4 Bereiten von Moorbädern, um 1920

Enno Kaufhold

Inkunabeln der kommerziellen Farbfotografie

Mit den Autochromen aus dem Nachlaß von Ernst Hermann ist ein zu Unrecht in Vergessenheit geratener Fotograf buchstäblich wieder ans Licht geholt worden. Den damit aufgetauchten Inkunabeln der Farbfotografie und mithin auch dem Fotografen kommt der Wert zu, die Entwicklung der berufsmäßigen und hier speziell der kommerziellen farbigen Fotografie in den Jahren zwischen 1910 und 1920 anschaulich werden zu lassen.

In den bislang vorliegenden Foto-geschichten ist Ernst Hermann unerwähnt geblieben. Und so, wie es nach Durchsicht der damals führenden Fachzeitschriften aussieht, scheint sich Hermann auch nicht sonderlich um Resonanz in den tonangebenden Kreisen oder um eine Vereinsmitgliedschaft bemüht zu haben. Denn sein Name taucht weder als Bildautor noch als Vereinsmitglied in den publizierten Protokollen auf. Doch gibt es dafür eine plausible Erklärung. Als Spezialist für die fotografischen Anforderungen in Kurorten arbeitete er während der Wintermonate in Davos in der Schweiz und nur in den Sommermonaten in Bad Pyrmont (für einige Jahre machte er noch Zwischenaufenthalt an der italienischen Riviera in San Remo). Damit war er eigentlich

nirgends richtig ansässig und hat sich vermutlich schon aus diesem Grund wenig um die Integration in einen Verein oder eine Berufsvereinigung gekümmert. Daß er – wie viele Fotografen – keine regelrechte Ausbildung erhalten hatte, sondern als Autodidakt zur Fotografie gekommen war, dürfte seine Zurückhaltung zusätzlich erklären.

Das Fotografieren in Bädern und Kurorten war schon während des 19. Jahrhunderts verbreitet, in erster Linie hatten die Fotografen mit Porträts ihr Einkommen. Dazu kam dann mehr und mehr das sachbezogene Fotografieren. Aufgenommen wurden die örtlichen Attraktionen sowie die Kurhäuser, Hotels, Pensionen und Villen. Dieses Bildmaterial kam auf Postkarten und zunehmend in publizierter Form in die Öffentlichkeit. Nach 1900 verlagerte sich die fotografische Tätigkeit immer deutlicher in den illustrierenden, werbenden Bereich. Als Ernst Hermann 1909 nach Bad Pyrmont kam, dürfte er vermutlich auch deshalb innerhalb kurzer Zeit die ansässigen Fotografen Stecher, Schlitzberger u.a. überflügelt haben, weil er sich gerade in dem wichtigen Bereich werbender Fotografie betätigte. Denn für den Kurort und dessen wirtschaftliches Gedeihen war es unabdingbar, daß er sich mit seinen Leistungen und Besonderheiten einer möglichst großen Öffentlichkeit präsentierte. Dies war vor allem über den Weg der Publizistik gegeben. Hermanns Farbaufnahmen kam daher allein schon

auf Grund der Farbe ein gesteigerter Aufmerksamkeitswert zu. Mochte die Farbe in künstlerischen Kreisen auch abgelehnt, belächelt oder sogar diffamiert worden sein, für den gewerblichen, für den werbenden Charakter der Bilder Hermanns war das unerheblich. Hier zählte die Farbe und hob seine Bilder aus der Masse der Schwarz-Weiß-Fotografien heraus.

Welchen Stand hatte nun die Farbfotografie, als Ernst Hermann 1909 in Bad Pyrmont seine Tätigkeit als Fotograf und Spezialist für Autochromefotografie aufnahm? Farbe war seit den Anfängen der Fotografie ein Thema, denn man entbehrte sie. Kompensiert wurde dieser Mangel, indem man die Fotografien nachträglich kolorierte. Solche Veredlungen reichten von leicht pastellfarbenen Aufträgen bei den Daguerreotypen bis zu vollkommenen Übermalungen bei den Papierabzügen. Es darf daher nicht verwundern, wenn unablässig nach Techniken geforscht wurde, mit denen man farbig fotografieren konnte. Wie in den einschlägigen Fotogeschichten beschrieben wird, gab es schon früh Erfolge, doch waren die ersten Farbverfahren mit erheblichen Mängeln behaftet und kamen daher für die massenhafte, kommerzielle Nutzung nicht in Frage.

Einen entscheidenden Schritt nahm diese Entwicklung in den 90er Jahren zunächst mit den ein- und dann mehrfarbigen Gummidrucken der Kunstfotografen. Dabei ging man

zwar immer noch von Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus, erzielte aber durch den manipulativen Zusatz von unterschiedlichen Farbpigmenten, die man in mehreren Arbeitsgängen übereinander schichtete, farbliche Tonwerte, die den fotografierten Objekten nahekamen. In Kenntnis der physikalischen Tatsache, daß alle Farben des Farbspektrums aus drei Grundfarben gemischt werden können (rot, grün, blau), gelang in den 90er Jahren die Entwicklung der Dreifarbenfotografie. Indem man die Farbigekeit der Objekte nun über Filterungen in die drei Grundfarben zerlegte, schaffte man die Voraussetzung für farbrichtige Projektionen und vor allem für den Druck „in natürlichen Farben“.¹

Als erstes praktikables und fabrikmäßig betriebenes Verfahren kamen 1907 die Autochromeplatten der Brüder Auguste und Louis Lumière aus Lyon auf den Markt; ein Kornrasterverfahren, bei dem nur noch eine Platte belichtet werden mußte. Kleinste Stärkekörnchen, die man nach den drei Grundfarben einfärbte und gut gemischt auf eine Glasplatte brachte, dienten als winzigste Filter, durch die man eine panchromatische Gelatineschicht belichtete, die auf der Stärkekörnchenschicht aufgetragen lag. Über einen entsprechenden Verarbeitungsprozeß (das anfängliche Negativ wurde durch Umkehrung der Lichtwerte in ein Positiv verwandelt), gab die panchromatische Schicht genau die Farbpartikelchen frei, die bei der Aufnahme angesprochen worden waren, und am

Ende der Verarbeitung stand somit ein farbrichtiges Durchsichtsbild, das man vor einem hellen Hintergrund, in entsprechenden Betrachtungsgeräten oder durch Projektion betrachten konnte.

Als die ersten Autochromeplatten im Sommer 1907 auf den deutschen Markt kamen (nachdem sie schon zuvor wiederholt angekündigt worden waren), war die Nachfrage sogleich so groß, daß nicht schnell genug geliefert werden konnte. Sogleich gingen die Überlegungen dahin, für wen die Platten speziell von Interesse sein könnten. Als ersten sah man den fortgeschrittenen Amateur, der mit ihnen die Natur getreuer und schöner wiedergeben wolle, als es bei den gewohnten Schwarz-Weiß-Fotografien möglich war. Dann dachte man an den Forschungsreisenden, den Arzt, den Reproduktionsfotografen und ganz zuletzt an den Berufsfotografen, für den sie aufgrund des hohen Plattenpreises von geringster Bedeutung sei, zumal das Publikum wenig Interesse an den reinen Durchsichtsbildern finden würde, und das schon deshalb, weil keine weiteren Kopien gemacht werden konnten.²

Für die Amateure mochte der Unikatcharakter der Autochrome ein Manko sein, und sicher schränkte das auch die Anwendbarkeit bei den Berufsfotografen ein, da bei ihnen aber der Kontakt zu den Druckmedien naturgemäß enger war, bot sich die Verwendung der Autochrome wie selbstverständlich für

den Farbendruck an. Schon mit der Dreifarbenfotografie hatte das Kontingent farbiger Illustrationen in den Druckmedien gegen Ende der 90er Jahre spürbar zugenommen. Die Aufnahmetechnik war jedoch so kompliziert und für viele – vor allem bewegte Motive – ungeeignet; dagegen brachte das Autochromeverfahren einige Vorteile. Die Belichtungszeiten lagen zwar ganz erheblich über denen der zeitgenössischen Schwarz-Weiß-Fotografien, doch dafür konnten die Aufnahmen direkt mit einer Platte gemacht werden. Anschließend war es dann möglich, mit den einschlägigen Techniken Klischees für den farbigen Druck



Abb. 1 Nicola Perscheid: Fräulein Jungmann, Kohledruck, um 1900



Im Kurpark, um 1913

herzustellen. Damit erweiterte sich das Betätigungsfeld der Berufsphotografen.

Wir wissen nicht, wie Ernst Hermann nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten, nachdem er zunächst einen Zigarrenhandel in Frankfurt am Main betrieben hatte, zur Fotografie gefunden hat. Auch wann er zu Fotografieren begann, liegt im Dunkel. Von starkem Einfluß dürfte jedoch der Kontakt mit seinem Freund, dem Maler Küpper gewesen sein. Daß er sich mit den fotografischen Arbeiten der Kunstfotografen vertraut gemacht haben muß, die in den Jahren um 1900 tonangebend geworden waren, und daß er sich auch mit der zeitgenössischen Malerei auseinandergesetzt haben muß, dafür sprechen seine Autochromeplatten. An ein paar Beispielen soll das belegt werden.

Für die künstlerisch ambitionierten Bildnisfotografen war es zur Selbstverständlichkeit geworden, daß sie das Atelier mieden, oder doch zumindest ein solches Arrangement wählten, das jeglichen Gedanken an Atelierarbeit ausschloß. Aus diesem Anspruch heraus entstanden viele Bildnisse im Freien, oder aber in privaten Wohnräumen. Damit setzte man sich nicht nur äußerlich betrachtet von den in Mißkredit geratenen Atelierfotografen vorangegangener Jahre ab, die man als stereotyp und einfallslos kritisierte, sondern verband damit zugleich auch eine andere Lebenshaltung. In den

Freilichtbildnissen artikulierte sich eine neue Naturverbundenheit und in den Bildern im privaten Ambiente ließ man seinen gesellschaftlichen Stand direkt anschaulich werden. Ernst Hermann früheste Autochromeaufnahmen, die etwa 1909/1910 entstanden sind, schließen bruchlos an die Bildsprache der führenden Bildnisfotografen an.



Abb. 2 Hanni Schwarz:
Frauenbildnis, Fotografie, um 1905

Als repräsentativ für damalige Freilichtbildnisse kann Nicola Perscheids Fotografie des Fräulein Jungmann gelten, das um 1900 entstand (Abb. 1). Perscheid rechnete neben Rudolf Dührkoop und Hugo Erfurth zu den führenden Porträtisten.³ Unverkennbar ist das dekorative Moment der Frauendarstellung und die Korrespondenz der elegant

gekleideten Frau mit den grazilen Birken im Bildhintergrund. Nicht weniger dekorativ angelegt, aber aus kürzerer Entfernung aufgenommen, ist ein Frauenbildnis der Berlinerin Hanni Schwarz, das vermutlich um 1905 aufgenommen worden ist (Abb. 2). Als Ernst Hermann seine spätere Braut Adelheid im Kurpark von Bad Pyrmont auf einer Bank sitzend porträtierte (Abb. S. 15), griff er gestalterisch die zeittypischen dekorativen Präsentationsformen auf (von Lovis Corinth gab es in diesen Jahren die Empfehlung an den Bildniskünstler, die Frau mehr dekorativ und den Mann mehr geistig aufzufassen). Während der Schirm in Perscheids Freilichtporträt noch eher beiläufig einbezogen worden ist,



Abb. 3 Minya Diez-Dührkoop:
Zwei Frauen im Garten, Fotografie, 1906



Gegenlicht-Studie
im Haus Hemmerich,
um 1911

wurde er bei Hanni Schwarz und dann bei Hermann zum bildbestimmenden, die Szene verlebendigenden Requisit.

Der Verlebendigung des Bildnisses diente auch eine Inszenierung, die Minya Diez-Dührkoop 1906 wählte, als sie zwei Frauen beim Auflesen von Äpfeln im Garten porträtierte (Abb. 3). Die Fotografin war die Tochter von Rudolf Dührkoop und in dessen Ateliers in Hamburg und Berlin selbständig tätig. Ihre Fotografie zweier Frauen repräsentiert einen damals beliebten Bildnistypus, den von Paaren: Geschwistern, Freundinnen, Liebenden. In diesen Kontext gehört Hermanns Farbaufnahme von zwei jungen Frauen vor einem Fenster (Abb. S. 17). Wie in dem Bild der Fotografin hat auch in Hermanns Autochromeaufnahme die Kleidung der Frauen besonderen Ausdruckswert, weil an ihr die gesellschaftliche Stellung ablesbar wird.

Die hier skizzierten Bezüge sind noch in Hinblick auf Hermanns Autochrome zu modifizieren. Bei den Fotografien von Perscheid, Schwarz und Diez-Dührkoop handelt es sich ausdrücklich um Bildnisse. Daß heißt, ganz konkrete Personen werden abgebildet. In Hermanns Autochromen werden zwar gleichfalls solche Frauen gezeigt, deren Namen bekannt waren und die überwiegend noch überliefert sind, gleichwohl handelt es sich eher um Genredarstellungen, in denen das Szenarische, das Agieren der Frauen im Vordergrund

steht. Doch selbst dieses Charakteristikum erklärt noch nicht hinreichend, aus welchen Beweggründen die Farbbilder entstanden sind. Denn es handelt sich um solche Sujets, an denen Hermann die Möglichkeiten der farblichen Gestaltung auf ästhetisch ansprechende Weise demonstrieren konnte.

Das entwertet Hermanns Farbbilder keinesfalls – im Gegenteil. Wie die Geschichte des Bildes und der Medien immer wieder gezeigt hat, sind die neuen, innovativen Ausdrucksformen stets auf – sozusagen – gesichertem Terrain gegründet worden. Insofern setzt Hermann die Farbe bei einem Sujet ein, das dem künstlerisch anerkannten Anspruchsniveau entsprach. Was er hinzufügte, das ist die Farbe. Mit großem Können hat er die Kleidung der Frauen farblich auf das jeweilige Ambiente abgestimmt.

Zur selben Zeit, als Hermann mit der Farbfotografie begann, veröffentlichte man in den gerade in bürgerlichen und bildungsbürgerlichen Kreisen vielgelesenen Velhagen & Klasing'schen Monatsheften verschiedene Farbskizzen von Carl Bantzer, darunter ein Motiv, bei dem eine Frau und zwei Kinder in freier Natur agieren (Abb. 4).⁴ Auch bei Bantzer, der als Professor an der Dresdener Akademie tätig war, hatte das Motiv – das etwa 1907 entstanden ist und zu dem es noch weitere Varianten gab – wesentlich damit zu tun, daß er ein „Verfahren“ demonstrieren wollte. Nur handelte es sich bei ihm

um kein technisches, sondern ein manuell künstlerisches. Ihm ging es um den malerischen und farblichen Duktus sowie die bildhafte Umsetzung von Bewegung.



Abb. 4 Carl Bantzer:
Familienbild, Ölstudie, um 1908

Wie weit die Motive und Themen damaliger Bilder vielfach hinter den eigentlichen künstlerischen Intentionen zurückstanden, veranschaulicht ein Gemälde Gotthardt Kuehls, der wie Bantzer als Professor an der Dresdener Akademie lehrte. Das Bild zeigt eine auf einem Sofa sitzende Frau, die aus einer Tasse trinkt (Abb. 5). Doch das ist weniger wichtig als die Bildgestaltung. Zum einen hat der Maler die Frau formal soweit in die obere Bildhälfte gerückt, daß der Kopf fast vom Bildrand angeschnitten wird, und



Biedermeierliche Szene
im Haus Hemmerich,
um 1911

zum anderen fällt der großzügige Pinselduktus und die freie farbliche Gestaltung auf. Damit wird deutlich, daß es dem Maler primär um Form, Linie und Farbe ging. Motivisch läßt sich von diesem Gemälde unmittelbar ein Bezug zu einem Autochrome Hermanns herstellen, das zwei Frauen auf einem Biedermeier-Sofa sitzend zeigt (Abb. S. 19).



Abb. 5 Gotthardt Kuehl:
„Der Besuch“, Gemälde, um 1908

Bei einem gemalten Stilleben des in München tätig gewesen Malers Reinhold Max Eichler, das wie Kuehls sitzende Frau im Jahrgang 1909/1910 der Velhagen & Klasing'schen Monatshefte farbig reproduziert worden war, lassen die Formauflösungen deutlich erkennen, daß es dem Maler primär um dieses gestalterische Moment ging (Abb. 6). Die vorgegebenen Formen der Früchte und Blumen werden in geometrisierenden Formen auf die

Malfläche gebracht. Bei einem Stilleben Hermanns (Abb. S. 21) sind die abstrahierenden Möglichkeiten der Malerei allein schon aus technischen Gründen ausgeschlossen, gleichwohl läßt bereits das Arrangement selbst erkennen, daß der Fotograf hier die farblichen Möglichkeiten der Autochrometechnik erprobte.

Die Gestaltung von Form und speziell von Farbe läßt sich aus allen Farbaufnahmen Hermanns herauslesen, wobei er als Fotograf die technischen Gegebenheiten ausschöpft. Deshalb wählte er seine Motive schon hinsichtlich der Farbe so aus, daß eine Kongruenz mit der chemisch-physikalischen Farbaufzeichnung gewährleistet war. Daß die technischen Anforderungen nicht gering waren und mehr als handwerkliches Geschick beanspruchten, kommt in allen zeitgenössischen Äußerungen über das Autochromeverfahren zur Sprache. Die hohe Blauempfindlichkeit der Platten war nur durch eine Gelbfilterung zu kompensieren. Besonders schwierig – und das nicht nur in farblicher Hinsicht – waren Innenaufnahmen, wie sie Hermann wiederholt fotografierte; denn es war zwingend erforderlich, den erheblichen Lichtkontrast zwischen dem Außen- und dem Innenraum durfte aber nur so stark aufgehellt werden, daß der natürliche Eindruck nicht verloren ging, und das von draußen durch die Fenster eindringende Licht als scheinbare Lichtquelle des Raums erhalten blieb.⁵

Die hier aufgezeigten Bezüge scheinen dafür zu sprechen, daß sich Hermann mit seinen Autochromen ganz auf der Höhe des zeitgenössischen ästhetischen Ausdrucksniveaus befand. Faktisch ist das – aus heutiger Sicht gesehen – zutreffend. Aus der Perspektive solcher Zeitgenossen Hermanns besehen, die sich damals zu künstlerischen Fragen der Fotografie äußerten, ergibt sich ein ganz anderes Bild, weil man der Farbfotografie grundsätzlich künstlerischen Wert absprach.

Für Willi Warstat, der die Kunstfotografie von Hamburg aus theoretisch fundiert hatte und der 1909 eine „Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage“ verfaßte, bestand das Hauptproblem künstlerischer Farbfotografie in der „absoluten Realistik der photographischen Platte“.⁶ Erklärend hieß es bei ihm weiter: „Die Hauptgefahr, welche die Verwendung der natürlichen Farbe in der Photographie für den photographierenden Künstler mit sich bringt, ist eine Vergrößerung seiner künstlerischen Unfreiheit, seiner durch die Eigenart des Negativverfahrens schon in ausgedehntem Maße bestehenden *Gegebenheit an das Objekt*.“⁷ Damit war es für den Fotografen nach Warstats Auffassung schwer, seine eigene Individualität herauszubringen. Vage konnte er nur anführen, in der „Beschränkung das Meisterhafte zu leisten“.⁸

Die Vorstellungen Warstats decken sich mit den „Betrachtungen eines



Licht und Schatten,
um 1911

Malers", die Emil Schönwald 1911 in seinem Buch „Kunst und Photographie" publizierte. Auch er sah die künstlerischen Möglichkeiten für die Farbfotografie im höchsten Maße eingeschränkt, weil die Technik künstlerischer Individualität entgegenstehe. „Je mechanischer eine Technik in der Anwendung ist", schrieb er, „um so größer sind die zu überwindenden Schwierigkeiten, die subjektive Auffassung, die Persönlichkeit (Individualität) zur Geltung zu bringen." Und so gesehen stelle das Autochromeverfahren zwar fraglos eine ingenöse Lösung des Dreifarbenverfahrens dar, doch schalte es einstweilen noch jede Möglichkeit einer subjektiven Beeinflussung fast völlig aus. Seines Wissens – merkt Schönwald an – betrachte auch nicht ein einziger Maler von Ruf in Bezug auf die Farbe die Autochromeaufnahmen als künstlerisch wertvoll.⁹

Nicht zuletzt aufgrund dieser kunsttheoretischen Überlegungen – aber sicher auch wegen der eingeschränkten Reproduzierbarkeit und Bildmäßigkeit – ließ das zunächst euphorische Interesse an den Autochromen wie an den anderen, aber nie so erfolgreichen Farbverfahren schon nach einigen Jahren merklich nach (daß die 1912 auf den Markt gekommene Zeitschrift „Farbenphotographie" schon nach einem Jahr wieder eingestellt worden ist, unterstreicht das). Es fanden sich keine überzeugenden Möglichkeiten, von den standardisierten Prozessen der Aufnahme und Entwicklung ab-

zuweichen. Auch die 1916 herausgebrachte Agfa-Farbenplatte war nur in engen Toleranzen anwendbar.



Abb. 6 Reinhold Max Eichler: „Herbstzeitlose", Gemälde, um 1908

Hinzu kam, daß die Kunstfotografiebewegung ohnehin gegen 1910 schon ihren Zenit überschritten hatte. Einer der wenigen Kunstfotografen, der sich mit der Autochrome fotografie längerfristig weiter beschäftigte, war Heinrich Kühn¹⁰ in Österreich; obwohl auch er davon überzeugt war, daß die Farbfotografie in Fesseln geschlagen sei. Doch ließ er als Vorwürfe solche Objekte gelten, „die an sich, wie sie sind, so bedeutend erscheinen und farbig so interessant dastehen, daß sie auch ohne manuelle Eingriffe ein abgerundetes Bild ergeben".¹¹ Und in diesem Sinne können auch Ernst Hermanns Autochrome begriffen werden.

Für die gewerblich Fotografierenden war die Frage nach dem Kunstwert der Farbfotografie weniger wichtig als die Frage, was sich mit dem neuen Bildmedium realisieren ließ; denn zweifellos gab es eine steigende Nachfrage nach farbigen Bildern (die in diesen Jahren einsetzende Produktion von Büchern mit farbfotografischen Illustrationen unterstreicht das nachhaltig). Immer mehr Menschen wollten an den Bildern der Welt partizipieren. Nicht von ungefähr gab es eine Buchreihe mit dem Titel „Die Welt in Farbe". Ernst Hermann hat sich auf die neuen gesellschaftlichen Erfordernisse eingestellt, ohne sich jedoch zum gedankenlosen Anwender der neuen Technik zu machen. Und so war die Arbeit mit den Autochromeplatten für ihn nie unverbindliches Spiel, sondern stets auf zeitgemäße Anwendung ausgerichtet. In erster Linie war das für ihn die publizistische Verwertung. Da waren die auf Werbung angelegten Prospekte und Broschüren des Kurortes Bad Pyrmont, die nun durch die farbliche Illustration an Attraktivität gewannen, und da gab es zum weiteren die Farbpostkarten mit den Motiven Bad Pyrmonts.

Weitere und für Hermanns Reputation als Fotograf nicht minder wichtige Verwendung fanden die Autochrome bei öffentlichen Projektionsveranstaltungen. Auch in diesem Punkt bewegte er sich auf vorherrschenden Bahnen. Öffentliche Projektionsveranstaltungen waren keine Neuigkeit mehr, schließlich

reichte die Geschichte der *laterna magica* mehr als zwei Jahrhunderte zurück und auch der Film hatte große Verbreitung gefunden, denn noch waren sie um die Jahrhundertwende zeitspezifisch. In den 90er Jahren hatten sich in den großen fotografischen Vereinen sogenannte „Projektionsabende“ etabliert (gelegentlich war sogar von „Projektionskunst“ die Rede), die primär zur Vermittlung allgemein kulturgeschichtlichen wie naturwissenschaftlichen Wissens gedacht waren. Nicht selten waren diese Projektionsabende gesellschaftliche Ereignisse, wenn führende Persönlichkeiten zu den Besuchern gehörten, doch auch sonst vereinten sie maßgebende Vertreter des Bildungsbürgertums. Den Projektionsabenden kam demzufolge eine erhebliche Bedeutung für die Vermittlung neuester Erkenntnisse zu.

Eine neue Qualität erlangten diese Veranstaltungen mit Einführung der Autochrome. Als Durchsichtsbilder und somit Diapositive waren sie prädestiniert für die Projektion. Praktisch gab es aber einige technische Schwierigkeiten zu bewältigen. Die Autochrome ließen nur etwa 10 Prozent des einfallenden Lichtes durch. Das bedingte, um überhaupt akzeptable Projektionsbilder zu erhalten, starke Lichtquellen, die dann jedoch – und das war eine weitere Schwierigkeit – bei zu starker Hitzeentwicklung zur Ablösung der Filmschicht vom Glasträger führten. Hermann hat all das meistern können, als er erstmals am 26.7.1911

das interessierte Publikum von Bad Pyrmont zu einer Vorführung einlud, bei der er seine Autochrome auf eine Größe von dreieinhalb Meter projizierte.

Es spricht für den Erfolg wie für das latente Interesse beim Publikum, daß Hermann die Projektionsabende mehrfach wiederholte und daß er sogar nach Berlin in die Urania eingeladen worden ist. Auf der einen Seite boten Hermanns Autochrome motivisch einen anspruchsvollen Querschnitt dessen, was man an ästhetisch gestalteten Bildern zu sehen wünschte (insetiert und besprochen wurden Hermanns Farbbilder daher in Bad Pyrmont auch als künstlerische Bilder), und auf der anderen Seite wurden sie ebenso den ausgesprochenen wie unausgesprochenen ideellen Ansprüchen gerecht. Für seine figurativen Farbbilder ist das gezeigt worden, es trifft aber genauso auf seine Natur-, Landschafts- und topografischen Aufnahmen zu.

Die Jahre nach 1900 waren gekennzeichnet vom verstärkten Bemühen einzelner Protagonisten wie zunehmend auch öffentlicher Institutionen, die Fotografie in den Dienst der Heimatkunde und Heimatpflege zu stellen. Wie Franz Goerke, der Vorsitzende der „Freien photographischen Vereinigung zu Berlin“ seine Vereins- und Fotografenkollegen animierte, in der Mark Brandenburg zu fotografieren und so Land und Leute zu dokumentieren, erwachte verschiedenerorts das Interesse an den Erscheinungsformen des unmittelbaren Lebensraumes, der Heimat.

Lassen sich Hermanns Aufnahmen in Bad Pyrmont, wie die der Kuranlagen, der Brunnenstraße und anderer repräsentativer Bereiche des Kurortes noch als selbstverständliche Fotoarbeiten eines Bäderfotografen verstehen, denn schließlich erschienen sie als Postkarten wie auch als Illustrationen in den offiziellen Prospekten, so gibt es bei Hermann außerdem noch solche Motive, die eher dem Gedanken der Heimatpflege verpflichtet sind. Wenn er nämlich in den umliegenden Orten und Dörfern fotografierte, so entsprach das genau jenen allseits propagierten Vorstellungen des Heimatgedankens. Einerseits lenken seine Bilder den Blick auf das Spezifische der Pyrmonter Region und heben somit deren Glanzlichter hervor, andererseits appellieren sie bildhaft an die Betrachter, das bildlich Festgehaltene und als wertvoll Erfasste zu bewahren.

Die eingangs konstatierte Zurückhaltung Hermanns gegenüber Vereinen und Institutionen erweist sich angesichts seiner farbfotografischen Arbeit als Vorteil. Während sich seine Kollegen noch um die Anerkennung der Fotografie als Kunst, um die Wahrung ihrer Pfründe und letztlich um die gesetzliche Festbeschreibung existenzsichernder Strukturen bemühten (in diese Jahre fällt die Novellierung eines neuen Urheberschutzgesetzes und die Etablierung des Innungswesens), ging Hermann scheinbar unberührt von solchen Irritationen seiner Arbeit nach. Sensibel reagierte er auf die

Möglichkeiten, wie sie sich sowohl in technischer Hinsicht als auch mit Blick auf den Ausbau Bad Pyrmonts als Kurort boten. Aus diesem Grund war die Farbfotografie für ihn – anders als für die Kunstfotografen – keine Sackgasse, sondern ein zeitgemäßes Ausdrucksmittel, das in Verbindung mit dem Farbdruck sinnvoll auf die spezifischen Ansprüche der Zeit einzusetzen war. Daß Ernst Hermann dabei nicht von vordergründigem Profitstreben geleitet worden ist, können wir noch heute an seinen Farbbildern ablesen – Bild für Bild.

Anmerkungen:

Für ihre kollegiale Unterstützung bedanke ich mich bei Dr. Bodo von Dewitz, Gert Koshofer und Reinhard Matz. Den Mitarbeitern in der Kunst- und Museumsbibliothek in Köln wie in der Bibliothek der Landesbildstelle Hamburg bin ich für den unbürokratischen Zugang zu den Primärquellen dankbar.

- 1 Vgl. Hübl, Arthur Freiherr von: Die Dreifarbenphotographie mit besonderer Berücksichtigung des Dreifarbendruckes und ähnlicher Verfahren, Halle a. S. 1912³.
- 2 Das Atelier des Photographen, 14. Jg., 1907, S. 120. Zwei Jahre später – anlässlich der Internationalen photographischen Ausstellung in Dresden – verwies man auf die Anwendungsbereiche Botanik, Rechtspflege, Bibliothekswesen, Pathologie und zuletzt die Presse; vgl. Photographische Chronik, Beiblatt zu: Das Atelier des Photographen, 16. Jg., 1909, 514f.
- 3 Vgl. Kempe, Fritz: Nicola Perscheid, Arthur Benda, Madame d'Ora (= Dokumente der Photographie, I, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Kat. Odette M. Appel-Heyne, Hamburg 1980.
- 4 Vgl. Marburg (Ausst.-Kat.), Carl Bantzer. 1857-1941. Synthetischer Realismus, Marburg 1977 (Schloß und Rathaus Marburg).
- 5 Vgl. Holm, E.: Photographie bei künstlichem Licht (Magnesium), Berlin 1903.
- 6 Warstat, Willi: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage, Halle a. S. 1909, S. 49.
- 7 Ebenda, S. 48.
- 8 Ebenda, S. 98. Ähnlich äußerte sich u. a. Ernst Schurr: Wege und Ziele der photographischen Kunst, in: Die photographische Kunst im Jahre 1910, hrsg. von Fritz Matthies-Masuren, 9. Jg., Halle a. S., S. 25-40.

Warstat bekräftigte seine Auffassung noch mal in: Das künstlerische Problem in der Farbfotographie, in: Deutscher Camera Almanach, Bd. 8, 1912/1913, Berlin, S. 45-60.

- 9 Schönewald, Emil: Kunst und Photographie. Betrachtungen eines Malers. Bunzlau 1911, S. 13 und 56.
- 10 Essen (Ausst.-Kat.), Heinrich Kühn. 1866-1944. 110 Bilder aus der Fotografischen Sammlung Museum Folkwang Essen, Essen 1979.
- 11 Photographische Rundschau, 21. Jg., 1907, S. 267
- 12 Vgl. als typisches Beispiel: Kuhfahl, G.: Volkstracht und Farbenphotographie, in: Deutscher Camera Almanach, Bd. 4, 1908, Berlin, S. 24-27.



Am Äskulapplatz,
sog. Dreialleenblick,
um 1913



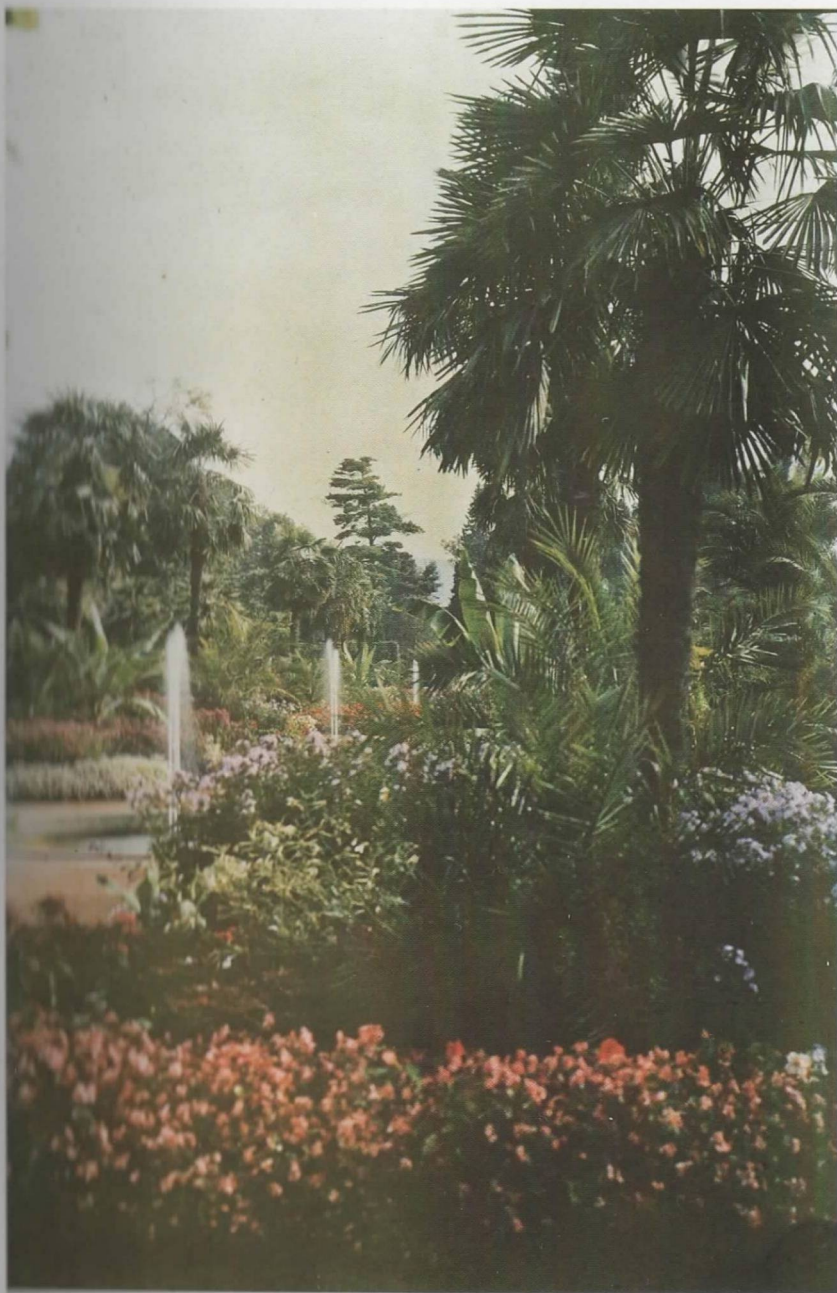
Frühlingsstimmung im Kurpark,
1911



Partie aus dem Kurpark,
1911



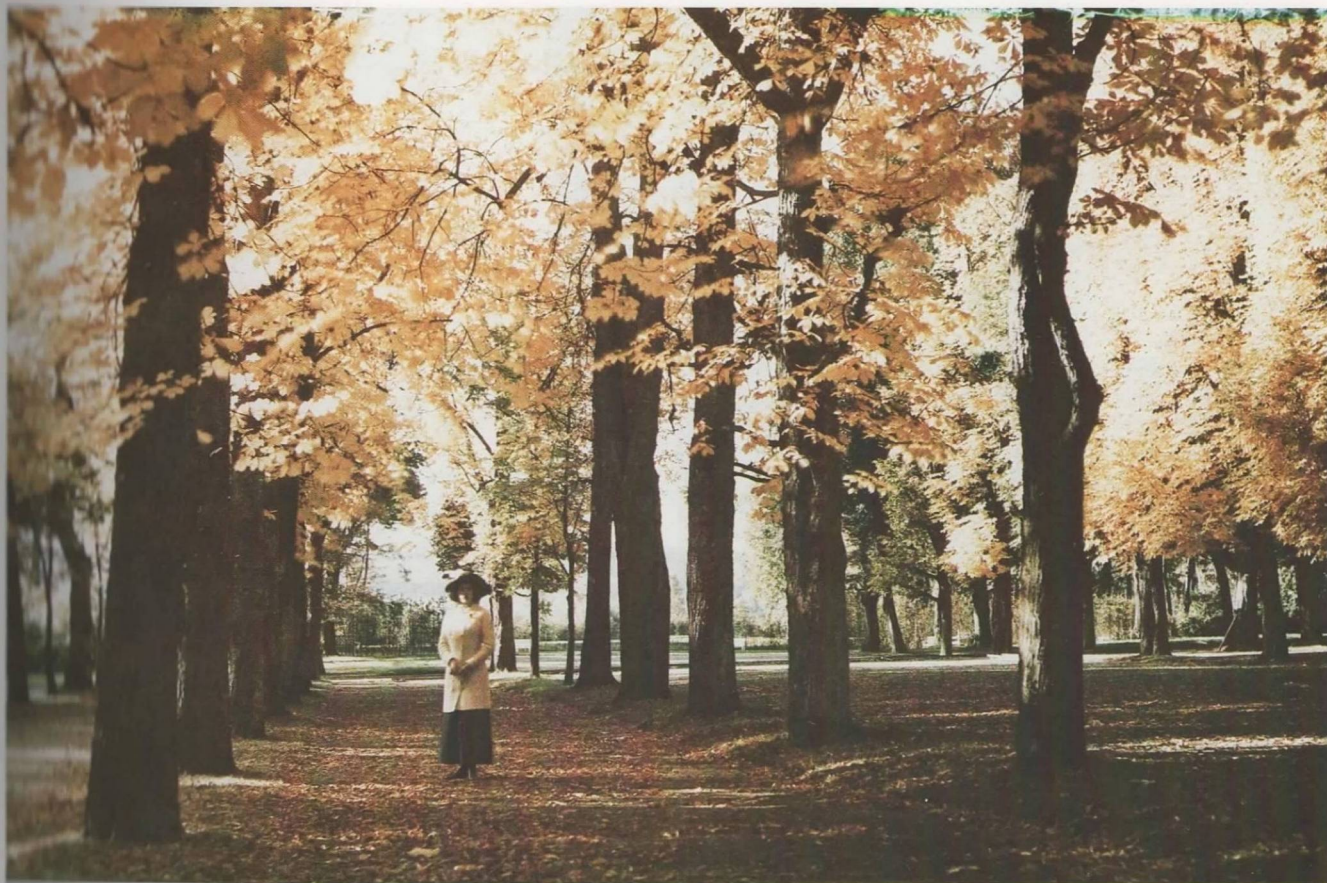
Im Palmengarten,
um 1916



Im Palmengarten,
um 1920



Allee im Kurpark,
um 1911



Goldenes Laub, Kurhausallee,
um 1911



Ein sonniges Eck'chen,
um 1911



Großmutter's Bilderbuch,
um 1911



Portrait im Zimmer,
um 1913



Bei der Näharbeit,
um 1913



Obstbaumweg in Holzhausen,
1911



Abend am Dorfbach, Holzhausen,
um 1911



Bauernhaus in Holzhausen,
um 1913



Hämelschenburg,
um 1913



Am Königsberg,
um 1913



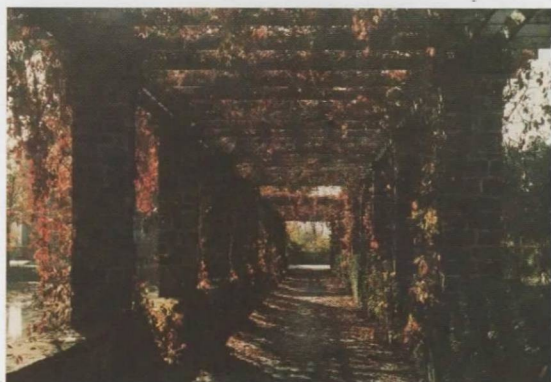
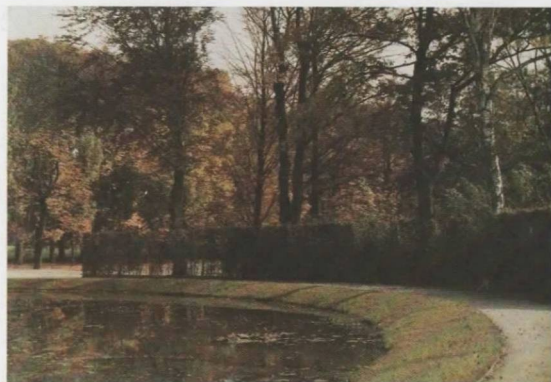
Schneelandschaft am Königsberg,
um 1913



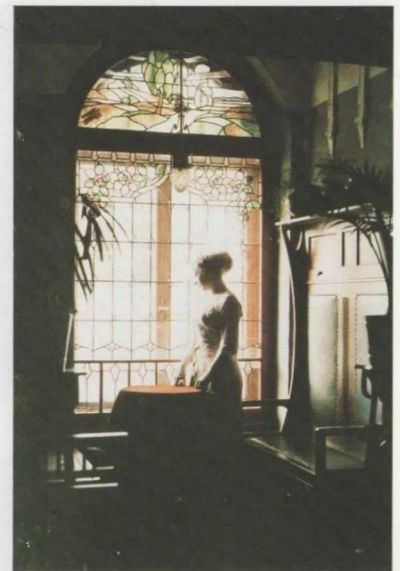
Blick vom Königsberg ins Emmertal,
um 1913



Eine Frühlingsnacht,
um 1913

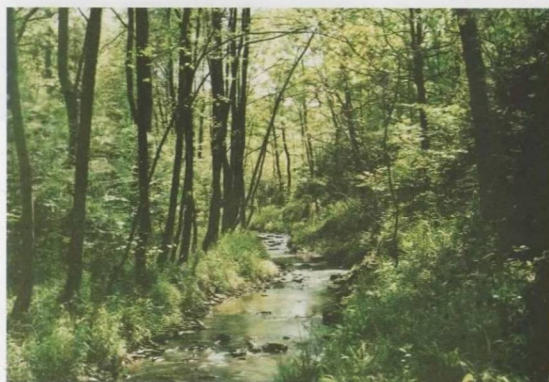


Bilder aus dem
Kurpark,
1911–1920



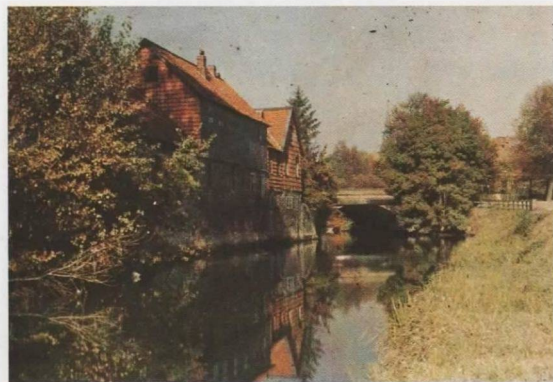
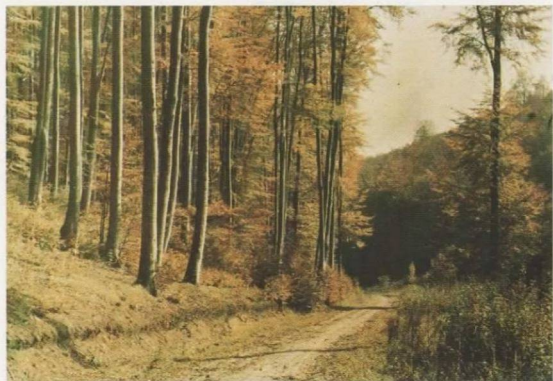
Interieurs und Kurparkszenen,
1911–1913





Kurparkszenen,
Stilleben und
„Fürstliches
Naturtheater“,
1911–1913





Landschaft und
Topo-
graphisches,
1911–1913

Ausgewählte Literatur Stadt- und Badgeschichte

- Bickhardt, Hugo H.:
Altes und Neues vom Hylligen Born,
Bad Pyrmont 1920
- Buchmann, Otto:
Der Pyrmonter Kurgast, Heft 1 und 2,
Bad Pyrmont 1914
- Engel, Hermann:
Kulturgeschichtliche Streifzüge durch das
Pyrmonter Tal, München 1973
- Fink, Walter:
Bad Pyrmonts Straßennamen erzählen,
Bad Pyrmont 1984
- Garfs, Joachim:
Bad Pyrmont in Kupferstichen,
Detmold 1984
- Garfs, Joachim,
Möhring, Ursula:
Bad Pyrmont, Portrait eines Kurortes,
Bad Pyrmont 1987
- Hermann, Ernst:
Farbenphotographische Aufnahmen aus
dem Bad Pyrmonter Kurparke,
Bad Pyrmont o.J. (um 1911)
- Mehrdorf, Wilhelm,
Stemler, Luise:
Chronik von Bad Pyrmont,
Bad Pyrmont 1967, 2. Aufl. 1986
- Pyrmonter Anzeiger 1909-1920
- Pyrmonter Kur- und Fremdenliste
1910-1920
- Schäfer-Schmitt, Ilona:
Die Entwicklung der Kuranlagen in Bad
Pyrmont, in: Rolf Bothe, Kurstädte in
Deutschland, Berlin 1984
- Seebohm, Dr.:
Bad Pyrmont, Wegweiser und Führer
durch Stadt und Umgebung,
Bad Pyrmont 1927
- Trost, Hermann:
Holzhausen, Ein Pyrmonter Dorf im
Rückspiegel, Heft I 1986, Heft II 1987,
Bad Pyrmont 1986/87

- Werbebrochüren:
Fürstliches Bad Pyrmont am Wesergebirge
und Teutoburger Wald,
Bad Pyrmont 1910-1920
- Wohnungs- und Geschäftsanzeiger 1910-1920
- Zuchhold:
Bad Pyrmont, Bielefeld 1936

Fotogeschichte

- Coe, Brian:
Farbphotographie und ihre Verfahren –
Die ersten hundert Jahre in natürlichen
Farben 1840-1940, München 1979
- Dietze, Friedrich Carl:
Der Illustrations-Photograph. Ratgeber für
gewinnreiche Arbeit, Leipzig (1919)⁴,
(erste Auflage 1905)
- Emmerich, G. H. (Hrsg.):
Lexikon für Photographie und
Reproduktionstechnik,
Wien und Leipzig 1910
- Goldberg, E.:
Farbenphotographie und Farbendruck,
Leipzig 1908
- Hahne, Kurt:
Die Illustrations-Photographie, Bunzlau
1914³, (erste Auflage um 1901)
- Hamburg (Ausst.-Kat.):
Saison am Strand. Badeleben an Nord-
und Ostsee, 200 Jahre, Herford 1986
(Altonaer Museum, Hamburg)
- Heidtmann, Frank:
Wie das Photo ins Buch kam (= Schriften-
reihe der Deutschen Gesellschaft für
Photographie, Bd. 2), Berlin 1984
- Holme, Ch. (Ed.):
Colour Photography, London 1908
- Hübl, Arthur Freiherr von:
Die Theorie und Praxis der Farbenphoto-
graphie mit Autochromplatten,
Halle a. S. 1912³
- Kaufhold, Enno:
Bilder des Übergangs. Zur Medien-
geschichte von Fotografie und Malerei in
Deutschland um 1900, Marburg 1986
- Kempe, Erika und Fritz, und
Spielmann, Heinz:
Die Kunst der Camera im Jugendstil,
Frankfurt/M. 1986
- Köln (Ausst.-Kat.):
Farbe im Photo. Die Geschichte der
Farbenphotographie von 1861 bis 1981,
Köln 1981
(Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln)
- König, Ernst:
Die Autochrom-Photographie, Berlin 1908
(1912²)
- Koshofer, Gert:
Farbfotografie, 3 Bde., München 1981
- Krüger, Otto:
Die Illustrationsverfahren, Leipzig 1929
- Mebes, Albert:
Farbenphotographie mit Farbrasterplatten,
Bunzlau 1909
- Schmidt, F. (Hrsg.):
Farbenphotographie, eine Sammlung von
100 Aufnahmen in natürlichen Farben,
12 Hefte, Leipzig 1912/1913
- Schönewald, Emil:
Kunst und Photographie. Betrachtungen
eines Malers, Bunzlau 1911
- Valenta, Eduard:
Die Photographie in natürlichen Farben,
Halle a. S. 1912²
- Warstat, Willi:
Allgemeine Ästhetik der photographischen
Kunst auf psychologischer Grundlage,
Halle a. S. 1909
- Warstat, Willi:
Die künstlerische Photographie
(= Aus Natur und Geistesleben, Bd. 410),
Leipzig und Berlin 1913
- Wolf-Czapek, K. W.:
Angewandte Photographie in Wissenschaft
und Technik, Berlin 1911

