

KLAUS NIEHR

Dokument und Imagination: Das Bild vom Kunstwerk

(vorgetragen in der Plenarsitzung am 15. Oktober 2010)

Im Interessenspektrum der Kunstgeschichte sind Bilder nicht allein Artefakte, bei denen es um Ästhetik geht. Es sind in gleicher Weise immer auch Objekte, die historischen Rang besitzen, das heißt Dokumente, welche Aussagen machen über die technische Seite ihrer Herstellung, über Auftraggeber und über die Umsetzung von Ideen in eine visuelle Sprache. Diese jedem Kunstgegenstand inhärenten Eigenschaften treten verstärkt in einer besonderen Gattung von Werken hervor. Sobald man sich auf die Geschichte der Beschäftigung mit bildender Kunst und Architektur einlässt, gibt es nämlich nicht allein mehr die von uns so genannten „Originale“; neben sie tritt jetzt eine große Zahl von Nach- und Abbildungen, die



Klaus Niehr, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Osnabrück, O. Mitglied der Göttinger Akademie seit 2010

mit der Intention geschaffen wurden, diese „Originale“ zu vermitteln, und denen wir zum guten Teil unsere Kenntnis von historischer Kunst und Geschichte verdanken. Diese Reproduktionen aber tragen alle Anzeichen einer eigenen Ästhetik. Das heißt, es sind individuelle Ansichten, hergestellt mit bestimmten Absichten unter bestimmten Bedingungen. „Objektivität“, die wir bei bildlichen Wiedergaben von Kunstwerken zunächst wenigstens anzunehmen gewillt sind, steht im Spektrum der Anforderungen jedenfalls nicht an erster Stelle. Man könnte von Repräsentationen sprechen, wenn man darunter Wiedergaben versteht, die eine Sache mit anderen Mitteln, mit spezifischer Intention und Ausdrucksweise darbieten.

Wie gesagt: Sobald wir in der Kunstgeschichte Wissenschaftsgeschichte betreiben, kommen visuelle Vergegenwärtigungen in den Blick, die eine besondere Rolle einnehmen, die aufgrund ihres Gebrauchscharakters aber oft nicht wahr- oder nicht ernstgenommen werden. Bilder auch sie, aber Bilder mit einer spezifischen Semantik, da sie sich in den Dienst einer modernen Aufgabe – nämlich der Dokumentation – stellen. Und damit gelangen wir auf ein Forschungsfeld, das erst seit den 1970er Jahren in den Focus des Interesses gerückt ist. Denn solange die Wissenschaft glaubte, sich ausschließlich mit sog. „Hochkunst“ beschäftigen, mit sog. „Meisterwerken“ und „genialen Ideen“ auseinandersetzen zu müssen, hatten Nachbildungen, welcher Art auch immer, nicht nur keine Berechtigung, in den Kanon vorbildlicher Artefakte aufgenommen, sondern bereits keine Aussicht, überhaupt beachtet zu werden. Warum diese auch heute durchaus nachvollziehbare Einstellung wichtig und so entscheidend für die Rezeption von Kunst wurde, lässt sich klar bestimmen. Sie ist nämlich mit besonderer Autorität ausgestattet, geht sie doch höchstwahrscheinlich auf einen der Väter der Kunstgeschichte im 16. Jahrhundert zurück: Giorgio Vasari hatte in seinen *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler* nur „produktive“ Künstler aufgeführt, „reproduktive“, also Wachsformer oder Gießer, von denen es im Florenz der frühen Neuzeit zahlreiche gab, jedoch unbeachtet gelassen. Damit nimmt Vasari eine gleichsam ethische Wertung vor: Der wahre Künstler ist der, welcher kreativ ist und erfindet, mitnichten aber der, welcher seine Kunst auf direkte Nachbildung stützt.

Wer immer dieser Meinung zustimmt und glaubt, damit ein sinnvolles Ordnungskriterium gefunden zu haben, muss gleichwohl eingestehen, dass Reproduktion seit jeher eine wichtige Aufgabe verkörpert und als Faktum gerade auch in der christlichen Kunst eine zentrale Stelle einnimmt. Das ergibt sich bereits aus der allzu oft vergessenen Tatsache, dass am Beginn dieser Kunst ein reproduziertes Bild stand, besser, gestanden haben soll: Veronika, die Frau mit dem Tuch, in das sich die Züge des leidenden Herrn eingedrückt hätten, ist sozusagen die Urmutter der direkten Kopie oder der Selbstverdoppelung. Denn das Ergebnis ihrer Aktion steht in erstaunlicher Nähe zu dem, wonach dann lange Zeit gesucht und was erst Jahrhunderte später mit der Fotografie gefunden wurde, der quasi automatischen Wiedergabe eines Gegenstandes durch einen Prozess mechanischer Nachbildung ohne Zutun einer menschlich-manuellen Tätigkeit.

Wir dürfen demnach – auch wenn das plakativ und provokant klingt – sagen: Zwischen dem Schweißstuch der Veronika und der Fotografie spannt sich die Kulturgeschichte der Reproduktion. Gewiss, es sind sehr verschiedenartige Dinge, die dadurch ins Bild gesetzt werden; eine nicht unerheb-

liche Rolle in dieser Geschichte spielen aber Kunstwerke, die zunächst in der Graphik, dann in der Fotografie auftreten und durch diese Medien Verbreitung und Nachleben erfahren.

Und genau dieses Faktum öffnet ein weites Panorama von Fragen: Dass ein spannungsreiches Verhältnis zwischen „Original“ und „Kopie“ stets existiert, dass Reproduktion immer eine perfekte Nachbildung anstrebt, sie aber niemals erreichen kann, ist selbstverständlich. Bei der bildlichen Wiedergabe von Kunst aber wird daraus etwas Besonderes; denn hier wird ja ein Kunstwerk durch ein Werk vervielfältigt, das ebenfalls den Anspruch erhebt, Kunst zu sein. Und damit ist *a priori* garantiert, dass es sichtbare Unterschiede geben muss zwischen dem „Original“ und seinem Abbild. Denn der Nachahmer meldet sich unüberhörbar zu Wort; der Täter spricht zum Publikum. Und wenn kurz nach der Erfindung der Fotografie 1839 von einer Revolution gesprochen wurde, dann genau deshalb: Weil dieser Täter nun verschwunden war, ja weil es im Grunde genommen – so sah man das – keinen Täter mehr gab und damit der Idealfall von dienender Reproduktion ohne weiterführende Ambition erreicht war.

Als Einstieg in das Thema mag es sinnvoll sein, von aktuellen Erfahrungen auszugehen. Wer heute eine Buchhandlung betritt, um eine Publikation über Architektur, Skulptur, Malerei oder Kunstgewerbe zu kaufen, kann damit rechnen – und rechnet sicherlich auch damit –, dass diese Publikation illustriert ist. Was im Jahr 2010 erforderlich zu sein scheint, hat sich allerdings erst im Laufe der letzten 250 Jahre zu dem mittlerweile als selbstverständlich geltenden Standard ausgebildet. Der Prozess der Illustration eines Textes verlief dabei parallel zur Geschichte der Beschäftigung mit Kunst wie übrigens auch mit der Natur. Wer diese Geschichte erzählt, hat also stets zu berücksichtigen, dass neben einer mündlichen und einer schriftlichen Aneignung oder Propagierung von Artefakten eine mindestens ebenso wichtige Historie der bildlichen Aneignung und Kommunikation dieser Stücke existiert, die wie die Geschichte der Texte den Entwicklungsgang der Wissenschaft bestimmt hat und dokumentiert. Natürlich sind – wir sagten es eingangs – diese Abbildungen den Bedingungen des ästhetischen und des technischen Wandels unterworfen. Sie geben aber nicht nur einen Gegenstand in seiner äußeren Erscheinung wieder, vielmehr bilden sie – auch das wurde schon erwähnt – Ideen und Standards, Haltungen und Einstellungen wie deren Änderungen ab, so dass sich ohne weiteres eine Geschichte der Kunstgeschichte anhand von Bildreproduktionen nachzeichnen ließe.

Konfrontieren wir Texte und Bilder, so stellen wir alsbald fest, dass wechselseitige Einwirkungen existieren. Das Schreiben über Kunst, die

methodischen Verfahren der Wissenschaft stehen nicht selten in Abhängigkeit von den Abbildungen, zunächst schon von ihrer Zahl und ihrer Verfügbarkeit, dann aber auch von ihrer Qualität und von den Perspektiven, unter denen die Reproduktion ein Werk präsentiert. Andererseits werden diese Abbildungen auch im Hinblick auf wissenschaftliche oder ästhetische Erfordernisse bzw. Wünsche hergestellt. Ein Kunstwerk hat beispielsweise erhaben zu wirken; es hat sich in besonderem Licht zu zeigen; nur bestimmte Züge seiner Erscheinung sollen vermittelt werden usw. Daher liegt es nahe, nach der Argumentation durch und über das Bild zu fragen, nach Interessen, die im Bild gespiegelt, nach den Bedingungen, die hier anschaulich werden. Und es bietet sich an, das Verhältnis zu bestimmen, welches zwischen Texten und Bildern besteht: der Gleichklang der Medien, aber auch deren Auseinanderklaffen, was die Wiedergabe der Dinge anbetrifft. Denn – das sei vorab schon gesagt – Bilder, auch in der Wissenschaft, haben oft eine erheblich längere Lebensdauer als Worte. Und es erweist sich immer wieder, dass in Texten neue Erkenntnisse präsentiert werden, denen alte Illustrationen beigegeben sind.

Der Wunsch, Schreiben und Beschreiben um Bilder zu ergänzen, ist alt. Die Notwendigkeit dazu wird häufig dort betont, wo Worte nicht auszureichen scheinen, einen Gegenstand zu erfassen. Schon aus dem Mittelalter sind derartige Überlegungen bekannt, und damit werden zugleich auch die Bereiche markiert, welche für die einzelnen Medien – also Sprache/Text auf der einen, Bild auf der anderen Seite – reserviert sind. Ließen sich zeitlich ausgedehnte Vorgänge problemlos literarisch fassen, so schienen Gestalt und Farben nur sehr unvollkommen in Worten kommuniziert werden zu können. Als man sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts intensiv und auf neuer wissenschaftlicher Grundlage mit den Kunstwerken vor allem des griechischen und des römischen Altertums beschäftigt und die Denkmäler mit antiquarischem Anspruch zu edieren beginnt, steht man genau vor diesem Problem. Schon in den frühen Arbeiten von Johann Joachim Winckelmann, die aus Kostengründen ohne Abbildungen hatten erscheinen müssen, macht sich deshalb der Autor vor seinem Publikum Gedanken über das fehlende Bild. Nicht dass Winckelmann die Unvollständigkeit seiner Publikationen entschuldigt hätte, aber er zeigt sich der Tatsache gegenüber bewusst, dass sein Vorgehen ein ganz anderes gewesen wäre, wenn ihm Abbildungen zur Verfügung gestanden hätten. Dementsprechend musste er seine Besprechung der Denkmäler auf solche beschränken, „die ohne Kupfer anzudeuten und zu verstehen seyn“ (*Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti*, 1759). Damit ist im Grunde genommen ein Programm formuliert, das für die Zukunft Bedeutung er-

langen sollte. Das Medium Bild wird nicht nur für wünschenswert, sondern für unerlässlich erklärt. Worte können es nicht ersetzen, wengleich sich dieser Anspruch doch immer wieder formuliert findet. Ja, das Bild kann für sich stehen. Es transportiert die wesentlichen Elemente, die ein tiefergehendes Verstehen des wiedergegebenen Dings ermöglichen. Mit dieser Grundeinstellung tritt um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits die französische *Encyclopédie* vor das Publikum. Die Illustrationen in den Tafelbänden würden – wie es in der Einleitung heißt – den „descriptions obscures et vagues“ zu Klarheit und Präzision verhelfen, vor allem dort, wo es um handwerkliche Tätigkeiten und technische Dinge geht. Und ein Blick auf die großformatigen Stiche demonstriert diesen Anspruch sofort. Bild = perfekte Beschreibung, in diese kurze Formel ließe sich der Sachverhalt gießen. Aber damit ist die Angelegenheit noch keineswegs erledigt. Denn das Bild klärt nicht nur, es verunklärt auch, regt dadurch paradoxerweise an, über Beschreibungen hinauszugehen, stimuliert die Imagination. Goethe drückte es in einem Brief an Heinrich Meyer vom September 1809 so aus: „Zur wahren Erkenntniß braucht man eigentlich blos Trümmern [. . .]. Diese guten, vortrefflichen, aber höchst beschädigten, diese schwachen ausgedruckten, diese ungeschickt aufgestochenen, copirten und in so manchem Sinne verzerrten und zerfetzten Blätter haben gerade meine kritische Fähigkeit aufgeregt [. . .].“ Und vermutlich haben das auch die Zeitgenossen so gesehen. Denn es gab ja oft nur diese bescheidenen Illustrationen, welche die Dinge mehr ins Dunkel tauchten, als dass sie sie wirklich erhellt hätten. Außerdem griff die Entstehungszeit auch ikonographisch in das Abbild ein, modifizierte die Gegenstände der Wiedergaben nach eigenem Geschmack und suchte sie dadurch dem Verständnis des Publikums nahe-zubringen.

Von diesem Punkt aus könnte man sich eine Geschichte kunsthistorischer Illustration vorstellen, die – hinsichtlich der Beschreibung von Werken immer im Vorteil – stetig perfektioniert, unangefochten ihren Rang behauptet. Das ist zum Teil tatsächlich möglich, aber es würde doch nur einen kleinen Ausschnitt der Sache erfassen; außerdem wäre es eine sehr einseitige Geschichte. Interessant wird die Sache jedoch dadurch, dass wir es in dieser Geschichte keineswegs nur mit einem linearen Prozess zu tun haben, der auf Mimesis abzielt, sondern dass es ein Vorgang ist, in dem es ständig darum geht, eine Balance zu schaffen zwischen Aufgabe, Technik und Ästhetik. Wenn wir dies an Beispielen vor allem des 19. Jahrhunderts deutlich zu machen versuchen, dann soll damit zugleich auf die entscheidenden Weichenstellungen in der Geschichte der kunsthistorischen Reproduktion aufmerksam gemacht werden, die ihre Wirkung bis heute ausüben.



Abbildung 1: S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln, 1842, Frontispiz

Seit 1821 gibt der Kölner Kaufmannssohn und Privatgelehrte Sulpiz Boisserée seine großformatige, mit Kupferstichtafeln ausgestattete Monographie zum Kölner Dom heraus, die unter dem Titel *Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln, mit Ergänzungen nach dem Entwurf des Meisters, nebst Untersuchungen über die alte Kirchen-Baukunst und vergleichenden Tafeln der vorzüglichsten Denkmale* nicht nur zu ihrer Zeit mit großer Aufmerksamkeit wahrgenommen, sondern sogar Berühmtheit erlangen wird. Im Textband der zweiten Auflage *Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln* von 1842 findet sich als Frontispiz eine Ansicht der Kathedrale von Südosten (Abbildung 1).

Über Jahre hinweg hatte Boisserée an der Vorbereitung dieses Sticks und der anderen gearbeitet, selbst gemessen, entworfen und nach dem Auffin-



Abbildung 2: S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms zu Köln, 1842, Tafel

den des Originalplans 1817 korrigiert. Die besten Zeichner, Stecher und Drucker wurden engagiert, um schließlich Resultate präsentieren zu können, die alles in den Schatten stellten, was bis dahin publiziert worden war. Die suggestive Veranschaulichung des imposanten Bauwerks, von den Zeitgenossen mit Goethe an der Spitze enthusiastisch gefeiert, lässt schnell vergessen, dass hier nicht etwa die genaue Aufnahme eines gotischen Bauwerks vorliegt, sondern diese in mehrfacher Hinsicht von der Vorlage, also der existierenden Architektur, abweicht. Am deutlichsten wird dies, wenn wir die aus Untersicht besonders monumental wirkende Kathedrale mit dem Zustand der Kirche in der Zeit um 1840 vergleichen, die zu weniger als zur Hälfte fertiggestellt war und genau so nur ein paar Seiten weiter im selben Buch auch erscheint (Abbildung 2). Boisserées erste Ansicht ist also eine Projektion, sowohl rückwärts wie vorwärts gewandt: Sie orientiert sich an mittelalterlichen Baurissen und stellt einen Zustand vor Augen, der irgendwann einmal zu realisieren wäre. Damit erweist sich das Bild als eine Idee vom Original, mit der argumentiert wird, die aufrütteln soll und nicht zuletzt auf die Vollendung dessen setzt, was noch unvollendet ist.

Das Blatt aus dem Werk über den Kölner Dom ist relativ leicht zu durchschauen. Darüber hinaus erstaunt es keineswegs. Denn wenn hier die

Illustration etwas abbildet, das bis zu dieser Zeit partiell nur auf Plänen, als Ganzes höchstens in Köpfen existierte, so gehört eine derartige Art der Visualisierung ja durchaus in das Gebiet der Architekturdarstellung: Dinge oder Phänomene zu zeigen, die nicht sichtbar sind, ist bekanntlich seit alters her ein wichtiges Instrument der Wiedergabe eines Baus. Jeder Grundriss oder Schnitt ist ja ein solch abstraktes Ding, das mit dem Verständnis für diese besondere Art der Reproduktion gelesen werden muss. Schauen wir in architekturgeschichtliche oder -theoretische Werke seit dem 16. Jahrhundert, in Cesarianos Vitruvsausgabe von 1521, in Murphies Monographie über die Kirche zu Batalha von 1795 oder in das große, zehnbändige Lexikon des französischen Architekten und Denkmalpflegers Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, das unter dem Titel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* seit 1854 erscheint: Ständig begegnen wir derartigen An- und Einsichten, fragmentierten Bauteilen, zerrissenen Partien, ungewöhnlichen Perspektiven, welche die dem menschlichen Auge sichtbare Realität überschreiten, die wir aber dankbar zur Kenntnis nehmen und zu entziffern gelernt haben, weil uns mit ihrer Hilfe Funktionsweisen und Strukturen der Denkmäler besser verständlich werden als durch jede noch so genaue beschreibende Darstellung. Daneben stehen Visionen, nicht nur wie in Köln eng an eine ehemals existierende Planung angelehnt, sondern selbst eine Planung rekonstruierend und in phantastischer Weise ausführend.

Visuelle Evokationen dieser Art können also nicht als passives Abbild gelten, vielmehr enthalten sie Elemente einer bewusst konzipierten Optik, die durch den Verfertiger eigenverantwortlich oder nach Anweisung eingefügt wurde. Das gilt keineswegs nur im Bereich der Architektur, sondern ebenso für Wiedergaben von Malerei und Skulptur. Im Hinblick auf die intendierten Aufgaben solcher Bilder haben sich früh schon Konventionen und Darstellungsmethoden entwickelt, die das „Original“ auf eine bestimmte Sicht hin festlegen, indem sie dessen Kontextbedingungen und -bindungen und damit seine Semantik und Aussagefähigkeit verändern. Fünf Punkte, die für reproduzierende Abbildungen bis auf den heutigen Tag wichtig sind, seien in diesem Zusammenhang kurz genannt:

1. Ganzes und Teile

Selbstverständlich ist eine Entscheidung darüber vonnöten, wie vollständig ein Werk abgebildet werden soll, ob es überhaupt möglich ist, dieses Werk als Ganzes zu präsentieren, oder ob man nicht besser einen Ausschnitt wählt und, wenn ja, welchen. Die Frage stellt sich für ein komplexes architektonisches Denkmal prinzipiell anders als für eine Miniatur. Versuche, Ganzheit in abgekürzter Form zu zeigen, wie es zahlreiche Bil-

der von Bauten, aber zum Beispiel auch schon der Titel von Boisserées Domwerk *Ansichten, Risse und einzelne, Theile* [...] demonstrieren, stehen neben bewusster Fragmentierung dort, wo es aus Platzgründen eigentlich nicht nötig gewesen wäre. Das Herauspräparieren eines Details, eine möglicherweise bis zur Unkenntlichmachung von Gesamtorganismen gehende Nahsicht markieren spezifische Interessen. Alles dies macht bewusst, dass es hier um mehr geht als nur um die untergeordnete Wahl eines Bildtypus, dass sich vielmehr mit dieser Wahl eine dezidierte Aussage verbindet.

2. Zusammenstellung/Vergleich

In den Illustrationen eines Buchs oder in den Lieferungen einer umfangreicheren Publikation treffen Bilder aufeinander, die möglicherweise zeitlich und örtlich weit voneinander entfernte „Originale“ wiedergeben. Die Kombination und Konfrontation von Werken unterschiedlicher Zeit und unterschiedlicher Herkunft übertrifft die in der Natur zu erlebende Realität. Sie kann Vergleiche ermöglichen und/oder Geschichte auf einen Blick anschaulich machen und wird mit diesen Absichten gezielt eingesetzt. Die Bildgattung der im 18./19. Jahrhundert beliebten sog. „Parallèles“, Zusammenstellungen von Artefakten auf einem Blatt, zeigt, worum es geht: historisch Komplexes so zu verdichten, dass daraus eine aussagekräftige Visualisierung wird: prozesshaft verlaufende Geschichte, Entwicklung, Kanon.

3. Layout/Organisierbarkeit

Wie verteilt man Kunstwerke auf einem Blatt? Wie organisiert man die Sammlung diverser Ansichten, dass daraus eine sinnvolle Botschaft eventuell mit didaktischem Anspruch entsteht? Wählt man ein Layout, das die Seite regelmäßig gliedert, sie also zu einer Art Schmuckseite macht (Abbildung 3), oder orientiert man sich allein an wissenschaftlichen Kriterien, die ein Layout unabhängig von der Beschaffenheit der „Originale“ vorzieht? Beide Möglichkeiten eröffnen eine Fülle von Lesemöglichkeiten für den Betrachter und prägen daher sein Erleben der Werke.

4. Hervorhebung/Betonung/Auslassung/Größenverhältnisse

Besteht demnach große Freiheit, ein „Original“ durch Platzierung auf einer Buchseite in Szene zu setzen, so bezieht sich das ebenfalls auf die Proportionierung dieses „Originals“ im Bild. Hier sind überaus variable Einstellungen möglich, welche die Erscheinung der Werke im Hinblick auf bestimmte Qualitäten zum Teil erheblich verändern.

5. Materialität/Farbe/Technik

Abbildungen sind Abstraktionen allein schon bezüglich ihrer Materialität. Außer vielleicht bei der Wiedergabe von Graphik, ist der Werkstoff des „Originals“ in der Abbildung nicht direkt präsent. Das gleiche gilt aber häufig auch für die Farbigkeit, die entweder gar nicht reproduziert wird oder nur in eingeschränkter Form wiedergegeben werden kann. Experimente zum Farbendruck seit dem 17. Jahrhundert belegen ein gestiegenes Bewusstsein für die Notwendigkeit, den koloristischen Aspekt eines Werks in die Reproduktion zu übertragen. Schließlich zeigte sich die Abweichung vom „Original“ auch in der angewandten Technik: Strichzeichnung oder Modellierung mit Hilfe von Licht und Schatten, die für Abstraktion und Suggestion von perfekter Wiedergabe stehen mochten, bringen jedoch erneut den Abstand zwischen dem Objekt und dessen bildlicher Darstellung zum Ausdruck.

Angesichts der hier kurz besprochenen Punkte erscheinen die Vorwürfe nachvollziehbar, die man im Laufe des 19. Jahrhunderts gegen graphische Reproduktionen erhebt. Denn in diese Reproduktionen hatten deren Verfasser mehr oder minder intensiv ihre Vorstellungen vom Objekt eingetragen und dieses Objekt damit verändert. Es ging bei der Kritik allerdings weniger um die Frage, ob es erlaubt sei, eine bestimmte Strichführung zu wählen oder eine bestimmte Technik einzusetzen. Was die handwerkliche Realisierung von Reproduktionen anbetraf, so hatten zahlreiche künstlerisch ambitionierte Versuche schon seit dem 17. Jahrhundert immer wieder Aufsehen erregt und Maßstäbe setzen können. Jetzt ging es vielmehr um Genauigkeit und Objektivität. Und an denen schien es trotz ausgefeilter technischer Mittel oftmals doch erheblich zu mangeln. Was Goethe noch in positivem Licht sehen mochte, „die ungeschickt aufgestochenen [...], verzerrten und zerfetzten Blätter“, konnte spätestens seit den 1830er Jahren keinerlei Begeisterung mehr auslösen. Denn mit der Ausbildung historisch-kritischen Vorgehens in der Wissenschaft war eine Illustration gefragt, die ebenso wie ein geschriebener Text den Betrachter von den stilistischen Besonderheiten der Werke überzeugen und Unterschiede in deren Machart belegen, also letztlich auf eigene kunsttheoretische und ästhetische Ansprüche Verzicht leisten sollte, um sich ganz in den Dienst der Sache zu stellen.

Der neue Blick auf die Abbildungen passte auch deshalb in die Zeit, weil man sich durch intensive Studien mittlerweile in die Lage versetzt sah, Vergleiche anzustellen. Das heißt, die historisch-kritische Analyse beschränkte sich nicht mehr nur auf die „Originalen“, sondern erstreckte sich auch auf

die aus diesen entwickelten Reproduktionen. Stellte man aber derartige Vergleiche an, dann wurden seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts nicht allein die mimetischen Qualitäten von Bildern, sondern zunehmend auch deren unterschiedliche Herstellungsmethoden und ihre Wirkung in die Wertung mit einbezogen. Vor allen Dingen zwei Neuerungen forderten zur Auseinandersetzung und zum Vergleich mit dem Kupferstich heraus, die Lithographie und die Fotografie. Beide schienen der alten Verfahrensweise gegenüber von unbestreitbarem Vorteil. Zum einen waren sie erheblich schneller herzustellen, zum anderen schien man mit ihnen sehr viel sensibler auf die Vorlagen reagieren zu können.

Seit der Erfindung des Steindrucks durch Alois Senefelder 1799 erlebte die Lithographie einen Siegeszug sondergleichen. Dies wird verständlich, wenn man sich klar macht, dass mit dieser Technik vieles erreicht werden konnte, was vorher nur mit Mühen und unter großem Zeitaufwand zu bewerkstelligen gewesen war. So wird zum Beispiel jetzt der Mehrfarbendruck zur Serienreife gebracht. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entsteht eine wachsende Zahl von Chromolithographien, hervorragend gedruckte Blätter, die eine bis dahin nicht gekannte Farbigkeit präsentierten. Wollte man hingegen Kupferstiche kolorieren, musste man dafür im Normalfall auf das alte manuelle Verfahren zurückgreifen.

Aber nicht nur Farbe trat mit der Lithographie als perfekt zu realisierende Möglichkeit ins Blickfeld. Entscheidender noch für die Vorteile gegenüber dem alten Druckmedium war die Geschwindigkeit: Das Zeichnen auf den Stein setzte der ausführenden Hand sehr viel weniger Widerstand entgegen als das Führen des Grabstichels. Zudem lässt sich ein lithographiertes Blatt in wesentlich höherer Auflage drucken als ein gestochenes Bild. Und schließlich gab es ungeahnte Möglichkeiten, auch der Faktur eines „Originals“ nahezukommen. Mit Kreidelithographien etwa waren Gemälde in einer Weise zu „kopieren“, die leicht die Tatsache vergessen ließ, dass hier eine Übersetzung vorlag.

Was angesichts des derart rasanten technischen und kommerziellen Fortschritts oft völlig falsch eingeschätzt wurde, war die wissenschaftliche Relevanz der neuen Reproduktionsmethode. Geschwindigkeit und die Möglichkeit, große Auflagen zu drucken, bedeuteten ja noch keineswegs auch eine für die Forschung verwertbare Qualität. Und tatsächlich setzt im frühen 19. Jahrhundert eine Diskussion darüber ein, ob die neue Lithographie den alten Techniken gegenüber nicht im Nachteil sei: Geschwindigkeit konnte ja auch Oberflächlichkeit indizieren, die Möglichkeit zu weiter Verbreitung zudem auf eine allzu nachgiebige Haltung dem Publikumsgeschmack gegenüber hindeuten.

Was für die Lithographie galt – ihre Vorteile als rasch herzustellendes und schnell zu verbreitendes Medium der Dokumentation –, schien in noch höherem Maße für die Fotografie zuzutreffen. Mit der Bekanntgabe des neuen Abbildverfahrens und dem Ankauf des Patents durch den französischen Staat 1839 war eine Technik auf dem Markt, die alle bis dahin existierenden Reproduktionsmethoden qualitativ in den Schatten stellte. Denn hier geschah ja etwas Ungeheures: Nicht mehr der Mensch mit seinen bestechlichen Augen und seinen mehr oder minder gut ausgeprägten handwerklichen Fähigkeiten, Gesehenes zu fixieren, war am Werk. Vielmehr war es die Natur selbst, die sich abbildete, indem eine chemisch vorbereitete Glasplatte, durch Sonne belichtet, das Abbild eines Gegenstandes quasi automatisch hervorbrachte. „The Pencil of Nature“ nannte deshalb William Henry Fox Talbot die von ihm weiterentwickelte Technik fotografischer Aufnahmen. Damit war Autorität behauptet, denn was die Natur abbildete, war sakrosankt und hatte keinerlei Widerspruch hinsichtlich seiner mimetischen Qualität zu befürchten. Präzision und Detailgenauigkeit aber, wie sie hier auftraten, waren in unbeschreiblich kurzer Zeit zu erreichen. Auch darin schien die Fotografie unschlagbar, verglichen mit den bis dahin üblichen Wiedergabeverfahrenen.

Doch ähnlich, wie es sich schon bei den älteren Abbildungstechniken verhielt, so ist es auch hier. Fotografie lässt sich nicht einfach in eine lineare Geschichte pressen und zum Endpunkt teleologischer Entwicklung machen. Denn schließlich geht es bei dieser Technik ebenfalls nicht allein um eine sich perfektionierende Methode genauen Abbildens, vielmehr sind auch hier Prädispositionen im Spiel, die individuell geregelt werden können und müssen. Selbst die vermeintlich objektive und unbestechliche Fotografie – diese Einsicht setzt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts relativ schnell durch – ist nicht das Dokumentationsmedium *par excellence*, das alle Kritik, die man den graphischen Techniken gegenüber erheben konnte, mit einem Schlag zum Verstummen brachte. Zunächst einmal war man ja auf die alten Techniken nach wie vor angewiesen. Ein Abdruck in höherer Stückzahl war vorerst nur möglich, wenn man fotografische Aufnahmen in Holz oder Kupfer stach bzw. lithographisch umsetzte. Diese Reproduktionen zeigten sich zwar oftmals kontrastreicher als die Vorlage, brachten allerdings wieder die Subjektivität des Handwerkers in die Bilder hinein, verwässerten also ursprünglich Qualität.

Die seit etwa 1850 oft in Büchern anzutreffende Kombination diverser Aufnahmetechniken mochte vor Augen führen, dass es keineswegs einen Methodendarwinismus auf dem Gebiet der Abbildungsverfahren gab, dass sich vielmehr bestimmte Arten der Visualisierung für bestimmte Zwe-

cke besonders eigneten und daher immer eine große Breite der Verfahren wünschenswert erschien. Gerade wenn es um Architektur ging, aber zum Beispiel auch auf dem Gebiet der Medizin oder dem der Naturwissenschaft war Fotografie keineswegs *a priori* im Vorteil. Maßstabsgerechte Aufnahmen, idealtypische Ansichten, Detailperspektiven usw. ließen sich zum Beispiel weit besser in Zeichnungen und danach angefertigten Graphiken darstellen. Hinzu kam ein zweites. Auch Fotografie ist nicht gleich Fotografie. Denn das vermeintlich objektive, weil angeblich automatisch hergestellte Abbild ist wie seine Vorgänger ebenfalls weitgehend vom Sehen und von der Einstellung des Herstellers, also des Fotografen bestimmt.

Niemand Geringeres als der an der staatlich geförderten *mission héliographique* beteiligte Fotograf Charles Nègre wird dies schon in den 1850er Jahren unter anderem durch zwei Aufnahmen von Skulpturenfragmenten der Kathedrale in Chartres bestätigt (Abbildung 4). Sie sind alles: Effektiv, malerisch, poetisch mag man sie nennen. Nur eines sind sie nicht: „wahr“ im Sinne von objektiv. Denn die Ensembles, die Nègre uns vor Augen stellt und die einen ikonographischen Kontext vermuten lassen, waren erstens so an der ganzen Kathedrale nicht zu finden (die Teile gehören nämlich nicht zusammen, wie es suggeriert wird), und zweitens handelt es sich nicht um Originale, sondern um Abgüsse von Partien unverletzter Figuren. Der sicherlich für die Wirkung mitverantwortliche, auf hohes Alter und Zerstörung hinweisende Fragmentcharakter der Objekte im Bild entspricht nicht den Tatsachen, ist vielmehr inszeniert.

Dass ausgerechnet Fotografie „lügen“ oder wenigstens die Realität modellieren kann, ist im digitalen Zeitalter vor dem Hintergrund von Erfahrungen mit Änderungsmöglichkeiten und Manipulationen an Bildern nichts, was besonders erstaunt. Das auf der Suche nach dem perfekten Abbildungsmedium euphorische 19. Jahrhundert musste eine derartige Einsicht allerdings stark verunsichern. Die daraus resultierende Folgerung: Auch Fotografien sind in erster Linie Kunstwerke und unterliegen deshalb den Kriterien, welche für Gemälde oder Skulpturen gelten. Subjektivität ist auch im dokumentierenden Bild vorhanden, mindert aber in keiner Weise dessen Wert, auch wenn es um eine „objektive“ Wiedergabe der Dinge geht. Anders gesagt: Unbestechlichkeit – was immer das sein mochte – war ein Phantom; die Täuschung der Sinne vermittelt idealer Perspektiven oder eigenverantwortlich gesuchter Auswahl mochte tiefere und wertvollere Einsichten beschern als sog. „objektive“ Ansichten.

Damit allerdings scheinen sichere Kriterien der Wertung außer Kraft gesetzt; „Wahrheit“ und „Täuschung“ oder – weniger hoch gegriffen – äußere

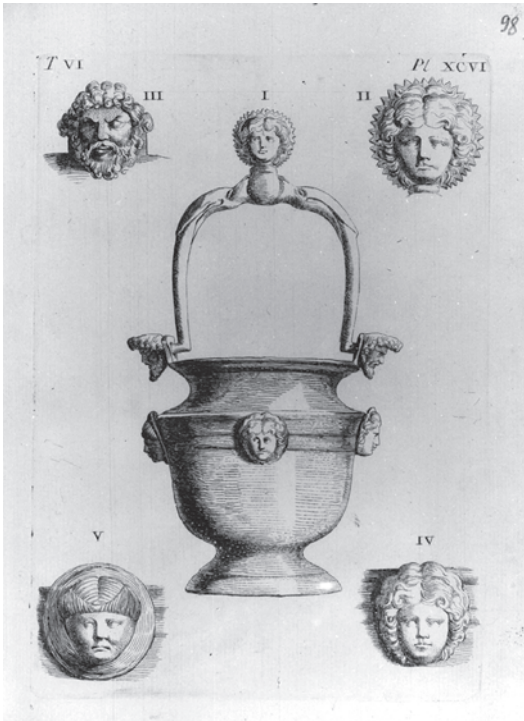


Abbildung 3: A. C. P. de Caylus, *Recueil d'antiquités*, 1752–67, Bd. 4, Tafel 96



Abbildung 4: Ch. Nègre, Abgussfragmente von Skulpturen am Südquerhaus der Kathedrale von Chartres, 1853/57

Genauigkeit und deren Vernachlässigung zugunsten anderer Informationen sind nicht mehr sauber voneinander zu trennen, schon gar nicht eindeutig mehr zu erkennen. Und mit der im 19. Jahrhundert aufgrund industrieller Fertigung auch von dokumentierenden Bildern wachsenden Flut der Visualisierungen werden die Kriterien unschärfer denn je. In dieser Situation stellt sich mehr und mehr heraus, dass mit klar definierten Trennlinien nicht viel gewonnen ist. Nègres Bilder waren ja beides: Penible Beschreibung und Inszenierung, genaue Wiedergabe und Phantasie. Aus solcher Erkenntnis wächst die Gewissheit, dass die Deutung von Bildern selbst im Zeitalter ihrer Massenherstellung und digitalen Speicherung eine wichtige Aufgabe bleibt, ja neue Aktualität gewinnt. Dass aber absolute Mimesis eine Fiktion ist, lässt sich im Grunde leicht durchschauen. Immer dann, wenn wir vor ein Kunstwerk treten und enttäuscht darüber sind, dass dieses Werk unscheinbarer, weniger farbig, weniger ansprechend wirkt, als wir es von Abbildungen her kennen, dann mögen wir eine Vorstellung davon gewinnen, wie Reproduktionen hinters Licht führen und blenden. Wer übrigens des Italienischen mächtig ist, ahnte es ja schon längst: der Übersetzer und der Betrüger, der *traduttore* und der *traditore*, wohnen nur zwei Buchstaben voneinander entfernt.

Literatur

- Stephen Bann, Der Reproduktionsstich als Übersetzung, in: Der Pantheos auf magischen Gemmen (Vorträge aus dem Warburg-Haus, 6), Berlin 2002, S. 42–76.
- Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Hrsg. von Katharina Krause, Klaus Niehr u. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005.
- Françoise Boudon, Le regard du XIXe siècle sur le XVIe siècle français: ce qu'ont vu les revues d'architecture, in: Revue de l'art 89, 1990, S. 39–56.
- Olaf Breidbach, Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005.
- Horst Bredekamp u. Franziska Brons, Photographie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Hrsg. von Hubert Burda u. Christa Maar, Köln 2004, S. 365–381.
- Jonathan Crary, Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge/Mass. 1991.
- Lorraine Daston, Objectivity versus Truth, in: Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750–1900. Hrsg. von Hans-Erich Bödeker, Peter Hanns Reill u. Jürgen Schlumbohm (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 154), Göttingen 1999, S. 17–32.
- Georges Didi-Huberman, Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait „sur le vif“, in: Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée 106,2, 1994, S. 383–432.

- Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention. Hrsg. von Markus A. Castor, Jasper Kettner, Christien Melzer u. Claudia Schnitzer (Passagen, Bd. 31), Berlin – München 2010.
- Trevor Fawcett, Graphic versus Photography in the Nineteenth-Century Reproduction, in: *Art History* 9, 1986, S. 185–211.
- Wolfgang M. Freitag, La servante et la séductrice. Histoire de la photographie et histoire de l'art, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, Bd. 2: XVIIIe et XIXe siècles. Hrsg. von Édouard Pommier, Paris 1997, S. 257–291.
- Gestochen scharf. Die Kunst zu reproduzieren. Hrsg. von Dirk Blübaum u. Stephan Brakensiek, Heidelberg 2007.
- Werner Hupka, Wort und Bild. Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien (Lexicographica. Series maior, 22), Tübingen 1989.
- Valentin Kockel, Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‚Encyclopédie‘ Diderots, in: *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien*. Hrsg. von Theo Stammen u. Wolfgang E. J. Weber (Colloquia Augustana, Bd. 18), Berlin 2004, S. 339–370.
- Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. Hrsg. von Katharina Krause u. Klaus Niehr, München – Berlin 2007.
- Otto M. Lilien, Jacob Christoph Le Blon 1667–1741. Inventor of three- and four-colour printing (Bibliothek des Buchwesens, Bd. 9), Stuttgart 1985.
- Klaus Niehr, Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999.
- Klaus Niehr, Dem Blick aussetzen. Das exponierte Kunstwerk, in: *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Artefakte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 1. Teilband. Hrsg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini u. Matthias Noell (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 25), Göttingen 2006, S. 51–102.
- Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Hrsg. von Peter Geimer, Frankfurt/Main 2002.
- Ingeborg Reichle. Kunst – Bild – Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte, in: *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Hrsg. von Ingeborg Reichle u. a., Berlin 2007, S. 169–189.
- Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy*, New York 1996.
- Nathalie Soulier, Die Verwendung der Lithographie in wissenschaftlichen Werken zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 72, 1997, S. 154–182.
- Vergleichendes Sehen. Hrsg. von Lena Bader, Martin Gaier u. Falk Wolf, München 2010.
- Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt/Main 2007.