

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 9 · 2007

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

www.census.de

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Tatjana Bartsch, Viktoria Krason, Anne Leicht, Barbara Lück,
Eva Maurer, Carolin Ott, Charlotte Schreiter, Frederike Steinhoff,
Marina Unger

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 2007 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Punkt.Satz, Zimmer und Partner, Berlin
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

VOM LANGEN LEBEN DER BILDER. WAHRNEHMUNG DER
SKULPTUR UND IHRER REPRODUKTIONSVERFAHREN IN DER
KLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE DES 19. JAHRHUNDERTS*

STEFANIE KLAMM

DIE PLURALITÄT DER TECHNIKEN

Als objektbasierte Wissenschaft muss die Klassische Archäologie ihre materiellen Untersuchungsgegenstände nicht nur am Auffindungs- oder Aufbewahrungsort dem wissenschaftlichen Diskurs zur Verfügung stellen können – auch wenn eine unmittelbare Autopsie der Originale stets zu bevorzugen wäre, kommt sie nicht umhin, immer wieder auf Reproduktionen zurückzugreifen, um trotz der geographischen Zerstreuung ihrer Objekte eine vergleichende Forschung zu ermöglichen. Abbildungen wurden und werden dadurch, in Abwesenheit von Originalen, als Grundlage der Forschung instrumentalisiert.

Wann und auf welche Weise sich Archäologen der Abbildung von Objekten bedienten oder warum und mit welcher Begründung sie im Laufe der Fachgeschichte bestimmte Verfahren bevorzugten oder ablehnten, steht jedoch auf einem anderen Blatt. Denn die Archäologie hatte durchaus die Wahl: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen Zeichnung oder Gipsabguss annähernd gleichberechtigt neben der Fotografie als Darstellungsmittel, die erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Abbildungspraxis wirklich zu dominieren begann.¹

Die methodischen Unterschiede zwischen Fotografie und Zeichnung bestimmten die Diskussion um die Abbildungen innerhalb des Faches von Anfang an. Die Wahl der Abbildungsverfahren und der sich zunehmend verbreitende Einsatz der Fotografie waren nicht nur eine Frage der rasch voranschreitenden technischen Entwicklung, sondern ebenso eine der wissenschaftlichen Methodik. Die Entscheidung für die eine oder andere Abbildungstechnik war dabei fast nie eine absolute, sondern ging einher mit vielschichtigen und detaillierten Überlegungen, die von der Art des Objekts, der persönlichen Herangehensweise und den jeweiligen Zielsetzungen der Forschung abhingen. Die Archäologen bedienten sich oft, je nach Bedarf, ganz unterschiedlicher Techniken, so dass für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Pluralität von Reproduktionstechniken kennzeichnend ist.

Um diesen eher langwierigen Medienwandel nachvollziehen zu können, empfiehlt sich ein Blick auf einen der prominentesten Vertreter des deutschsprachigen Faches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Visualisierungskonzepte auf das Engste mit Fragen der wissenschaftlichen Epistemologie verbunden sind: Heinrich Brunn (1822–1894). An seinem Beispiel kann die Komplexität archäologischer Entscheidungen für oder gegen unterschiedliche Visualisierungsverfahren deutlich werden. Brunn hat sich in wegweisender Form mit antiker Skulptur und mit stilkritischen Fragen als wesentlichen Bereichen antiker Kunstgeschichte beschäftigt. Die Medienfrage war für ihn dabei eine entscheidende.

DAS BILD ALS EINGRIFF

Heinrich Brunn war von 1857 bis 1865 Zweiter Sekretär des Instituto di Corrispondenza Archeologica in Rom, dem späteren Deutschen Archäologischen Institut. 1865 wurde er nach München auf einen der ersten Lehrstühle berufen, der ausschließlich der Klassischen Archäologie gewidmet war.² Als einer der frühesten Fachvertreter thematisierte Brunn in seinen Veröffentlichungen auch methodische Probleme der Fotografie. So diskutierte er ihr Verhältnis zur Zeichnung in einem 1876 erschienenen Aufsatz, der den archaischen Bronzekopf des Berliner Museums zum Gegenstand hatte.³ Brunn beschäftigte sich darin exemplarisch mit dem Problem der Wiedergabe antiker Plastik. Er beabsichtigte zunächst, eine »nach dem Gypsabguss genommene heliotypische Abbildung zu publiciren«, jedoch

»stellte es sich sofort klar heraus, dass die Bemerkungen, welche ich unter Benutzung eines Gypsabgusses über die plastischen Formen des Kopfes niederzuschreiben beabsichtigte, für den Leser durchaus unverständlich bleiben, ja mit dem, was die Photographie zeigte, in bestimmtem Gegensatz stehen würden.«⁴

Brunn führte weiter aus, dass das Gesicht im Gips schmal und scharf begrenzt erscheine, während in der Fotografie, die ihm vorlag, seine Formen breit, verschwommen und rundlich wiedergegeben seien. Die beigefügten Tafeln belegen dies. Zum einen zeigen die auf zeichnerischen Vorlagen beruhenden Lithografien eine leicht nach rechts verschobene Vorderansicht und eine Profilansicht, zum anderen sind die Grauwerte besser verteilt (Abb. 1). Der Aufbau des Gesichts lässt sich klarer ableiten, weil wesentliche Gliede-

zungspunkte und damit die Konturen (Wangenknochen, Nasenbein, Kinn sowie Brauenbögen) mittels Schattierungen dunkel betont wurden.

Dagegen zeigt die als Lichtdruck reproduzierte Fotografie nur eine Frontalansicht (Abb. 2). Die Kontraste fehlen, der Lichtdruck wirkt flach und unkonturiert. Die herausgehobenen Teile des Gesichts, wie Kinn, Wangen und Stirn, erscheinen zu hell, wodurch die Konturen nicht sichtbar sind. Generell ist der Kopf durch eine – anscheinend auf den verwendeten Apparat oder dessen Linsensystem zurückzuführende – optische Verzerrung in die Breite und Fläche gezogen. Er ist daher in seiner Körperlichkeit schlechter fassbar als in der Lithografie.

Diese Wirkung war Brunn schon mehrfach bei größeren fotografischen Abbildungen aufgefallen. Deshalb handelte es sich seiner Meinung nach wohl »um allgemeinere, tiefer liegende Schäden, welche das ganze Reproduktionsverfahren für gewisse archäologische Aufgaben als ungeeignet, ja schädlich erscheinen lassen müssen.«⁵ Auch eine Änderung der Einstellung von Objekt und Apparat sowie eine Beschränkung der Öffnung des Objektivs, um die Verzerrung zu verhindern, könne das Problem nicht lösen. Denn dadurch würde die Lichtwirkung vermindert; in der Folge würde die Fotografie ihre räumliche Wirkung durch die Abstufungen der Schatten verlieren. Damit ginge aber gerade jene Plastizität der Formen verloren, auf die es bei den stilanalytischen Versuchen ankam.⁶

Deutlicher konnte eine Kritik an den Möglichkeiten der fotografischen Wiedergabe plastischer Bildwerke kaum ausfallen. Zumindest für derartige Objekte dürfte Brunn die Fotografie als ungeeignet erschienen sein, da sie mit zu großen Unsicherheiten behaftet war; die Zeichnung dagegen überzeugte vollkommen, da für sie »die Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umrisse verbürgt werden« konnte.⁷ Die zeichnerische Wiedergabe eignete sich also eher für die zuverlässige wissenschaftliche Abbildung von Skulpturen als die Fotografie; dass die größere Plastizität der Lithografie auf der Zeichnungsvorlage beruhte, also auf einem Eingriff des Zeichners, blieb in dieser Logik ein zu vernachlässigender Punkt; ja, der Eingriff wurde methodisch sogar zwingend und notwendig. Nur er konnte formale Eigenschaften der Objekte herausarbeiten und hervorheben; für die Methode der Formanalyse war die so gewonnene »Plastizität« der Darstellung von entscheidender Bedeutung.⁸

Diese Bevorzugung der zeichnerischen Linie war ein charakteristisches Motiv in der Entstehungsgeschichte der Archäologie. Nicht nur blieb seit dem späten 18. Jahrhundert die Umrisszeichnung oder eine besonders linienbe-

1 *Archaischer Bronzekopf, Lithografie nach Zeichnung, Brunn 1876, Taf. 3*

tonte Zeichentechnik geläufig, sie war vielmehr eine Form der Anschauung.⁹ Untrennbar ist diese Auffassung mit dem Namen Johann Joachim Winkelmanns verbunden: Die Linie als Begrenzung und Formgebung definiert in Winkelmanns Augen die Figur bzw. den Körper: »die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt.«¹⁰ In der von ihm geprägten klassizistischen Kunsttheorie ist allein die Umrisslinie Trägerin von Wahrheit und Schönheit und erzeugt zugleich mit der Form das Abbild der Gegenstände.¹¹

Doch diese Anschauung stand zugleich im größten denkbaren Kontrast zur Fotografie. Fotografie, wie Brunn sie versteht, hat keine zeichnerische Linie. Die ausdrückliche Bevorzugung der zeichnerischen Linie in der archäologischen Darstellung hat ihre Wurzeln dagegen weit früher, in der frühneuzeitlichen theoretischen Kontroverse um den Vorrang von ›disegno‹ oder ›colore‹. Hier wurde die Komposition oder Konzeption eines Kunstwerks, die sich in der Zeichnung manifestierte – der ›disegno‹ –, der Farbgebung – dem ›colore‹ – gegenübergestellt. In einer solchen Lesart hätten Zeichnung und Umrissfixierung eine größere konstitutive Rolle für das Bild als die Farbe. Die Zeichnung wurde zum sichtbaren Ausdruck und zur eigentlichen Formulie-

2 *Archaischer Bronzekopf,*
Lichtdruck nach Fotografie,
Brunn 1876, Taf. 4

rung der Konzeption eines Werkes – seiner Idee – durch den Künstler, die mit dem Intellekt verbunden sei.¹²

In späteren archäologischen Abbildungen kommt das Vorherrschen einer solchen Auffassung deutlich zum Ausdruck, etwa in der Bevorzugung von Front- und Profilansichten, die in Zeichnungen erfasst und bei denen bis auf den Schattenwurf kaum Elemente der Binnengliederung wiedergegeben wurden.¹³ Vor diesem Hintergrund könnte ein zunehmender Einsatz der Fotografie also auch einem Wechsel in den ästhetischen Grundpositionen entsprechen. Anders ausgedrückt: Die Fotografie begleitete die Abwendung vom Ideal und die Hinwendung zum individuellen Objekt, seinen Oberflächen und Unregelmäßigkeiten.

Neben den zweidimensionalen Abbildungstechniken, die auf der zeichnerischen Linie bzw. fotografischen Fläche beruhen, stellt der dreidimensionale Gipsabguss ein wichtiges Reproduktionsmittel dar, das die räumliche Form des Objekts, sein Volumen und seine plastische Oberflächenmodellierung wiederzugeben vermag, bei einer Reduktion um alle anderen Eigenschaften.¹⁴ Das zeichnet den Gipsabguss gegenüber der zweidimensionalen Darstellung aus, er wurde darum auch vor allem für rundplastische Werke wie Skulpturen und Reliefs verwendet. In seiner »Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München« forderte Heinrich Brunn die Einrichtung einer solchen Sammlung nach historischen und kunsthistorischen Gesichtspunkten gemäß den Erfordernissen der archäologischen Methode, die ein vergleichendes Sehen der Objekte notwendig machte:¹⁵

»Zu gründlicher und umfassender Bildung gehört die Kenntnis des an den verschiedensten Orten zerstreuten Besten jeder kunstgeschichtlichen oder stilistischen Kategorie. Eine solche Vereinigung des Besten ist aber ermöglicht durch Gipsabgüsse, die für das Studium die Originale in den meisten Beziehungen ersetzen, ja in manchen Fällen selbst neben den Originalen kaum entbehrt werden können.«¹⁶

Es ließen sich also durch die leichtere Handhabung der Gipse Objekte, die im Original an weit voneinander entfernten Orten aufbewahrt wurden oder sich an schwer zugänglichen Stellen befanden, im Abguss nebeneinander stellen und dienten somit einem vergleichenden Sehen in der Methodik Brunns. Gipsabgüsse stellten in seinen Augen darüber hinaus einen adäquaten Ersatz für die originalen Objekte dar, während andere Formen von Reproduktionen demgegenüber das Wesen eines plastischen Bildwerkes nicht wiederzugeben in der Lage seien. »Zwar das Äußerliche statuarischer Typen und Kompositionen läßt sich auch an Abbildungen erläutern. Aber das Wesen der griechischen Idealbildung, [...] muß an der plastischen Form des Originals oder des Abgusses studiert werden.«¹⁷ Für diesen Zweck schienen sich Fotografien und Zeichnungen beide aufgrund ihrer Zweidimensionalität nicht zu eignen:

»Denn die Geschichte der Plastik nur nach Abbildungen gründlich und erfolgreich zu lernen ist ungefähr ebenso unmöglich, als es sein würde, klassische Literatur nur nach Übersetzungen zu behandeln.«¹⁸

Das Verhältnis der zweidimensionalen Reproduktionstechniken zum Abguss wird dort deutlich, wo dieser als gleichwertig neben dem Original erscheint.

Denn aufgrund des Herstellungsverfahrens, bei dem die Form direkt vom Gegenstand abgenommen wird, wurde der Abguss als »mechanisch«, das heißt ohne menschliche Einwirkung erstellt, angesehen. Dies ist eine unter Archäologen noch heute verbreitete Auffassung: so sei der Abguss ein »mechanisch hergestelltes Abbild eines Originalwerkes. Von meist geringfügigen Abweichungen im Gesamtvolumen abgesehen, stellt dieses Abbild die plastische Form einer Originalskulptur im Maßstab 1 : 1 dar.«¹⁹

Diese Herstellung eines »zweiten Originals«, verbunden mit einer angenommenen absoluten Übereinstimmung in der Form, hat auch bei Brunn zur bevorzugten Verwendung des Gipsabgusses geführt.²⁰ In den Abbildungen seiner Aufsätze sind die Vorlagen häufig nicht die möglicherweise sogar erreichbaren Originale, sondern deren Abgüsse.²¹ Gipsabgüsse waren für Brunn auch für präzise Rekonstruktionen unverzichtbar: Für die Wiederaufstellung der Giebelgruppen des Apahiatempels in Ägina hielt er ein Modell in Originalgröße mit Gipsabgüssen der Skulpturen unter genauer Berücksichtigung des Materials und seiner Verwitterungsspuren für notwendig – um so die räumliche Wirkung besser beurteilen zu können, als dies mit Hilfe von Fotografien je möglich gewesen wäre.²²

VOM ABGUSS ZUM ABBILD

Ein weiterer wichtiger Punkt für die Bevorzugung des Gipsabgusses durch Brunn lag in der Bewertung des stofflichen Eigenwerts des weißen, strukturlosen Gipses (auch wenn Brunn sich nicht selbst direkt dazu äußerte). In der Diskussion des 18. und 19. Jahrhunderts wurde der ideelle Wert eines Gipsabgusses sogar über den eines Marmor-Originals gestellt, da in ihm die reine, plastische Form, ohne Oberflächenreiz oder Farbe, verkörpert werde.²³ Der Abguss zeige am besten die scharfe lineare Kontur. In dieser Hinsicht erfüllte er dieselben Zwecke wie die zeichnerische Linie.²⁴ Diese Einschätzung der Abgüsse führte zurück zu Winckelmann und dessen Bevorzugung der reinen Form als Ausdruck des wahrhaft Schönen. Dagegen

»trägt die Farbe zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt [...], so wird auch ein Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch schöner, als er in That ist, erscheinen, so wie wir sehen, dass alle

neu in Gips geformte Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen«. ²⁵

Deshalb erschien blendend weißer oder blassgelb gefärbter Gips am besten geeignet, Schönheit und die in ihr enthaltene Wahrheit als Ausdruck der wahren und vollkommenen Form zu verkörpern. Er zeige dem ungeübten Auge das »Urbild« sogar reiner als das fragmentarische Originalwerk mit den Zufälligkeiten der Erhaltung und des Materials, da der Gips nicht wie Marmor wegen eines durch Politur erzeugten Glanzes ein zerstreutes, falsches Licht geben würde oder durch Oxidierung oder Patina der Oberfläche entstellt sei. Analog zur Betonung der Umrisslinie in der Zeichnung abstrahiere der Gips von Zufälligkeiten der Oberfläche; er konnte daher als ein vornehmes Erkenntnismittel gelten. ²⁶

Gerade dieser Umstand jedoch, dass bei einem Abguss »alle optischen Effekte, die gliedernden und akzentuierenden Besonderheiten in der Oberfläche eines originalen Kunstwerks ausgeschaltet« sind, ²⁷ spielte in der zunehmenden Kritik an Gipsabgüssen gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine große Rolle. So schreibt Adolf Michaelis, Archäologe und Leiter der Abgusssammlung in Straßburg:

»Wie sehr die kalte kreidige undurchsichtige Oberfläche des Gipses nicht bloß den Gesamteindruck der abgegossenen Werke beeinträchtigt, sondern auch die Betrachtung der einzelnen Formen erschwert, weiß jeder Archäologe. Hat dann erst der Schmutz alle Höhen geschwärzt und alle Tiefen hell gelassen, so ist der Eindruck vollends gefälscht, und es gehört lange Übung dazu, um doch noch die eigentliche Form einigermaßen herauszufinden. Ein anderer Übelstand ist der, daß die auf Metall mit seiner dunklen Farbe und seinen Glanzlichtern berechneten Werke in dem gleichmäßig Licht fangenden Gips ihre ursprüngliche Wirkung völlig einbüßen.« ²⁸

Im Verlauf dieser Mediendiskussion wurden die archäologischen Objekte neu bewertet: »Originalität« in materieller und künstlerischer Hinsicht gewann an Gewicht, »Materialtreue« wurde zum Qualitätsmerkmal, da die Echtheit des historischen Grundlagenmaterials in den Vordergrund rückte. Die Originale wurden dabei klar von den Gipsen geschieden. Jetzt galt Gips als Ersatz für ein Original, das nicht zu erhalten war. ²⁹

Diese Verschiebung spiegelt sich auch im Hinblick auf die zunehmende Verwendung der Fotografie in der Archäologie: Zeichnerische Wiedergaben von Skulpturen wurden vermehrt abgelehnt, da sie nicht dem neueren Forschungsinteresse entsprachen; dagegen schien nun gerade die Fotografie in der

Lage, das verstärkte Interesse an Material und Oberfläche der individuellen Monumente aufzunehmen. Beide Entwicklungen sind Teil einer allmählichen Verschiebung des wissenschaftlichen Erkenntnisschwerpunkts.

Mit drei Lieferungswerken, an denen auch Heinrich Brunn beteiligt war, sollten am Ende des 19. Jahrhunderts die antiken Skulpturen mit Hilfe großformatiger Fotografien nutzbar gemacht werden, um damit auf neuem Wege eine enzyklopädische und systematische Anordnung des archäologischen Materials anzustreben.³⁰ In der methodischen Begründung des Einsatzes der Fotografie spielte auch die neu entwickelte Sensibilität für die Nähe zum Original und seinem Material eine Rolle.

DAS »WESEN« DES OBJEKTS UND SEINE »TATSÄCHLICHE« FORM

In einer mediengeschichtlichen Perspektive könnte die Fotografie die Zeichnung abgelöst haben, weil das »Tatsächliche« der Form an Übergewicht gewann gegenüber dem »Wesentlichen« des Objektes. Doch dies entspricht nicht ganz dem medialen Entwicklungsgang des Faches. Vielmehr begegneten sich hier zwei unterschiedliche Traditionen, welche seit einiger Zeit auch im Mittelpunkt der jüngeren wissenschaftsgeschichtlichen Forschung stehen.³¹

Die ältere Vorstellung einer »Naturwahrheit« des Bildes wird dabei verbunden mit einem massiven Eingriff in die Erscheinungsweisen des jeweils abgebildeten Gegenstandes, das heißt mit einer Idealisierung eines einzelnen gegebenen Objektes, bei der die zufälligen oder von der Mehrheit abweichenden Aspekte fortgelassen und das »Wesentliche« betont wurde. Das Konzept der »mechanischen Objektivität« einer Abbildung, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dominieren beginnt, soll dagegen ein »authentisches« Abbild sichern. Dieses Ideal manifestierte sich besonders in der Fotografie, die mittels ihrer als mechanisch angesehenen Aufzeichnung der Objekte und der damit verbundenen Ausschaltung einer subjektiven Intervention des Bildherstellers die »Objektivität« garantieren sollte. In der Archäologie wurden diese unterschiedlichen Vorstellungen unter den Begriffen des »Wesentlichen« bzw. »Charakteristischen« und des »Thatsächlichen« bzw. »Objektiven« verhandelt.

Wie eben ausgeführt, griff Brunn für die Darstellung antiker Plastik bevorzugt zur Zeichnung. Sie erschien ihm besonders geeignet, den »geistigen Ausdruck« des abgebildeten Objekts zu liefern.³² Einzelne Objekte könnten

dadurch als charakteristisch für die stilistische bzw. künstlerische Entwicklung in ihrem historischen Ablauf dargestellt werden. Diese Entwicklung durch Bildung von Reihen und anhand signifikanter Formmerkmale zu erläutern, war für Brunn Ziel seiner archäologischen Forschungen.³³

Da der Form in Brunns wissenschaftlichem Verständnis eine zentrale methodische Rolle zukam, trachtete er das Anschauungsvermögen des Archäologen auch durch eigene Zeichenpraxis auszubilden, da nur so das »geistige Wesen« des Objektes – für ihn vor allem plastischer Kunstwerke – vermittelt werden könne.³⁴ Zeichnungen wurde weiterhin die Hauptrolle für die Ausbildung des Anschauungsvermögens zuerkannt. Das hieß nicht, dass es nur auf Schulung und nicht auf die Präzision der bildlichen Wiedergabe angekommen wäre. Sie blieb im Gegenteil das wichtigste Kriterium: Gerade die Zeichnungen hätten laut Brunn die »Genauigkeit der Hauptverhältnisse und Umrisse verbürgt«.³⁵ Ihnen wird »ein getreueres Bild« zugesprochen als der Fotografie, bei der Brunn pointiert von einem »falsche[n] Eindruck« spricht, den sie hinterlasse.³⁶

BILDSAMMLUNG UND ARCHIV

Bei dieser Einschätzung der Fotografie blieb es jedoch nicht. Die Auswahl der Darstellungstechniken konnte sich von Publikation zu Publikation verändern. Damit verschoben sich wiederholt auch die Positionen hinsichtlich Fotografie und Zeichnung. Heinrich Brunns große Corporapublikationen zur antiken Skulptur belegen dies. Sie sind Teil großangelegter Sammlungswerke, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Ziel begonnen wurden, einzelne Denkmälerklassen systematisch zu sammeln und möglichst vollständig wissenschaftlich aufbereitet für Ausbildung wie Forschung zu präsentieren.³⁷

Seit 1888 gab Brunn zusammen mit dem Verlag Friedrich Bruckmann in München die »Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung« als Serien großformatiger, in Lichtdrucken reproduzierter Fotografien heraus (Abb. 3).³⁸ In deren Vorwort äußerte Brunn nun in bemerkenswerter Deutlichkeit methodische Einwände gegen den Einsatz der Zeichnung:

»Zeichnungen, auch die besten, genügen nicht mehr; der Künstler, sich selbst überlassen, wird immer das Bild darstellen, wie es sich in seinem eigenen subjectiven Empfinden spiegelt; wo er aber seine Hand leiten lässt von dem Auge des wissenschaftlichen Forschers, da wird seine Zeichnung

3 *Archaischer Bronzekopf von der Akropolis, Athen, Lichtdruck nach Fotografie, Brunn, Bruckmann, Arndt, Denkmäler 1888–1900, Taf. 2*

im besten Falle nur von dem jeweiligen Stande der wissenschaftlichen Betrachtung Rechenschaft zu geben, nicht aber der noch weiter in die Tiefe gehenden Forschung zu genügen vermögen.«³⁹

Brunn versuchte also, seine Methode der vergleichenden Stilanalyse durch Verwendung der Fotografie aufzuwerten und mit Hilfe des neuen Abbildungsverfahrens vom Vorwurf der Subjektivität und Nichtwissenschaftlichkeit zu befreien. Daraus lässt sich ablesen, wie sehr die Wahl von Darstellungsverfahren davon abhing, was als maßgebliche Kriterien für die wissenschaftliche Abbildung in der Archäologie formuliert wurde. Eben diese Kriterien erweisen sich jedoch als wandelbar und disparat. Aus Brunns Formulierungen wird mehr als ersichtlich, dass er auch die Einwände gegen die Zeichnung in den Eigenheiten des Mediums selbst begründet sah – sie sich also durch keinerlei Maßnahmen einschränken ließen, in gleicher Argumentation wie zuvor im Falle der Fotografie. Der »Einbruch« der Subjektivität – sei es des Zeichners oder des diesen anleitenden Forschers – widersprach jetzt dem neuen Anspruch auf »Objektivität«:

»Formal-stilistische Analysen eines Kunstwerkes, bei denen man sich nicht auf Grammatik und Lexikon berufen kann, lassen sich allerdings leicht als auf subjektiver Anschauung beruhend verdächtigen und damit abweisen.

Dem Objektiv des photographischen Apparates wird indessen niemand den Vorwurf der Subjektivität machen dürfen.«⁴⁰

Um diesem Anspruch zu genügen, sollten nach Brunns Auffassung neue fotografische Aufnahmen in verschiedenen Sammlungen Europas erstellt werden; diese sollten unter einheitlicher wissenschaftlicher Leitung in allen wichtigen Museen an Ort und Stelle erfolgen, wobei Aufstellung, Beleuchtung und Wahl des richtigen Standpunktes fortlaufend zu prüfen und der Aufnahmeprozess zu überwachen sei.⁴¹ Dieser Anspruch auf eine ungefilterte Wiedergabe der Wirklichkeit wurde zugleich auch auf die Versorgung und Bereitstellung von Abbildungen für die gesamte Wissenschaftsgemeinschaft übertragen.

Besonders der Hinweis Brunns auf die Bedeutung der Fotografien für die »weiter in die Tiefe gehende Forschung« verdeutlicht, dass die Verwendung der Fotografie und die damit angestrebte Detailgenauigkeit mit der Aufgabe dieser Projekte als Grundlage für zukünftige Forschung eng verbunden war: Nur der Einsatz der »objektiven« Fotografie konnte gewährleisten, dass auch spätere Forschungen, die sich den Objekten mit gänzlich neuen, zur Zeit vielleicht noch unbekanntem Fragestellungen nähern wollten, diese Editionen verwenden konnten. Denn »die Erfindung der Photographie hat die bildliche Wiedergabe von Kunstwerken in einer Weise ermöglicht, welche von subjectiver Auffassung der Formen durchaus frei ist.«⁴² Bei zeichnerischen Abbildungen dagegen könnten mögliche andere, zum Zeitpunkt der Edition noch nicht abzusehende Fragestellungen beeinträchtigt werden. Die Fotografie schien damit das geeignetere Mittel für eine zukunftsorientierte Forschung.

Zu dieser objektivierenden Sicht trug auch der jeder Abbildung beigegebene Maßstab in Zentimetern bei, der das Verhältnis der Fotografie zum Original eindeutig bestimmen sollte. Indem die Fotografien zwar nummeriert, jedoch nicht fest gebunden wurden, konnten sie durch den Betrachter nahezu beliebig neu angeordnet und verglichen werden. Damit sollten Brunns Atlanten für zukünftige Forschungen offen gehalten werden.⁴³

Dem entsprach auch der methodische Zugang Brunns zum Skulpturenwerk. Denn die Tafeln sollten nicht eine Erläuterung für die literarische Kunstgeschichte sein,

»sondern sie sollen für sich das Bild der Kunstgeschichte an unseren Augen vorüberführen, sollen dieses Bild beim Beschauer durch eigene Anschauung erwecken und ihm zum Bewusstsein bringen.«⁴⁴

Ohne interpretatives Zutun des Archäologen sollten sich die Abbildungen gegenseitig erhellen und erklären, die Betrachter durch Neuordnung der

Tafeln verschiedene Zusammenhänge herstellen können. Damit sollte »zu weiteren, namentlich stilistischen Vergleichen auch ausserhalb der festen Reihenfolge« eingeladen werden, um »die Tafeln selbst einer aufmerksamen Betrachtung nach ihrem gegenseitigen Verhältnis und nach ihrem Zusammenhänge zu unterziehen«. ⁴⁵ Diese Anordnung konnte dazu beitragen, die Verwendung des Corpus als Standardwerk von aktuellen Forschungszuschreibungen frei und auch für neue und ungeahnte Fragen verfügbar zu halten.

EPILOG

Als einer der Mitarbeiter Brunns an der Edition der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur hat Paul Arndt die Publikation nach dessen Tod 1894 fortgesetzt und zwei weitere Serienpublikationen zur antiken Skulptur nachgereicht. ⁴⁶ Darin führte er den Brunn'schen Ansatz fort und über ihn hinaus und gab der Fotografie eine noch stärkere Bedeutung. Brunn hatte nicht beabsichtigt, eine enzyklopädische Aufnahme aller Skulpturen zu liefern, sondern eine Auswahl nach ihrer Einordnung in die Stilgeschichte. Dagegen war es Hauptziel der Edition Arndts, der Forschung das gesamte vorhandene Material als Archiv zur Verfügung zu stellen. Dazu sollten alle Fotografien benutzt werden, die dem Herausgeber irgendwie greifbar waren. Arndt hoffte daher erstmals auch auf eine große Beteiligung der Archäologen und forderte von diesen, dass der Umgang mit der Kamera für sie ebenso selbstverständlich werden müsse wie derjenige mit »Maassstab, Notizbuch und Museumskatalog«. ⁴⁷

Die Arbeit kommerzieller Fotografenverlage wies für ihn einen entscheidenden Mangel auf: Sie nahmen eben nicht die Skulpturen auf, die für den Wissenschaftler von »entscheidender Bedeutung für die geschichtliche Erkenntnis der antiken Kunst sind« oder überhaupt noch nicht abgebildet wurden, sondern nur diejenigen, die ein kaufkräftiges Publikum verlangte. Sein Corpus der Skulpturen sollte dagegen für alle Zeiten ein Reservoir der Forschung bleiben. ⁴⁸ Daher war ihm jede erdenkliche Fotografie willkommen; die Bedingungen ihrer Herstellung spielten keine Rolle mehr. ⁴⁹ Das fotografische Verfahren allein garantierte die Nutzbarkeit der Reproduktion. Denn die Fotografie ermögliche per se die »mechanische Abbildung« des Objekts »in seiner wirklichen Erscheinung«. ⁵⁰ Damit war eine radikale Wende vollzogen.

4 *Diskobol aus dem Vatikan, Kupferstich, Comte de Clarac, Musée de sculptures antiques et modernes, Paris 1826–1856, Taf. 862, Abb. 2194*

»Die grossen Monumentalpublicationen des vorigen und auch dieses Jahrhunderts [...] haben sich bis in die neueste Zeit des Kupfer- und Stahlstiches, der Lithographie, des Holzschnittes bedient, Reproductionsverfahren, die nicht rein mechanisch arbeitend, das Bild des Objects nicht in seiner wirklichen Erscheinung, sondern so, wie es durch das Auge des Künstlers gesehen worden ist, darbieten. Derartige Abbildungen können wohl dazu dienen, uns das Motiv eines Gegenstandes zu veranschaulichen, aber sie genügen nicht zum Studium der einzelnen Form.«⁵¹

Arndt zielte damit vor allem auf Denkmälerausgaben wie diejenige des Comte de Clarac, das »Musée de sculptures antiques et modernes«, das die Skulpturen nur in Umrisszeichnungen wiedergab (Abb. 4).⁵² Solche genügten nun allenfalls noch zur Wiedergabe der Gesamterscheinung oder eines bestimmten Bildmotivs; für die Wiedergabe der Einzelform und des Details waren sie unbrauchbar.⁵³

Die Fotografie wurde damit unabdingbar für die stilistische Untersuchung. Aus ihrem Nachteil, den Gegenstand gleichgültig in allen Details abzubilden, war im Zuge einer methodischen Umentscheidung des Faches der Vorteil geworden, das Einzelobjekt »wirklichkeitsgetreu« und für alle späteren Zeiten vorzuhalten. Damit wurde auch ein Stück weit verdrängt, welche Bedeutung die Zeichnung für die Archäologie hatte und immer noch hat.

ANMERKUNGEN

- * Die Ausführungen der Autorin basieren auf einer historischen Magisterarbeit mit dem Titel »Der wissenschaftliche Einsatz der Fotografie in der deutschen Archäologie des 19. Jahrhunderts« betreut von Lorraine Daston und Rüdiger vom Bruch, die im April 2005 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht wurde.
- 1 Seit Ende der 1990er Jahre sind einige Beiträge zum Einsatz der Fotografie aus archäologischer Sicht erschienen, sie behandeln aber nicht die hier beschriebene Medienkonkurrenz; zu nennen wären Vinzenz Brinkmann: *Die Fotografie in der Archäologie*, in: *Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden*, hg. von Stefan Altekamp, Mathias René Hofter, Michael Krumme, München 2001, S. 403–415; die Beiträge Ruth Lindners: *Eine Lithografie und ihre fotografischen Vorlagen: Antikenfotografie und archäologische Forschung*, in: *Rundbrief Fotografie 6* (1999), S. 37–39; dies.: *Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*, in: *Fotogeschichte 73* (1999), S. 3–16; dies.: *Sinn oder Sinnlichkeit: Die Klassische Archäologie und ihre Bildmedien*, in: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken 2001* (Rundbrief Fotografie Sonderheft 6), S. 151–162; Annetta Alexandridis, Wolf-Dieter Heilmeyer: *Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin*, Mainz 2004.
 - 2 Zur Biographie Heinrich Brunns: Wolfgang Schiering: *Zur Geschichte der Archäologie*, in: *Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode, Geschichte, Probleme der Form, Schriftzeugnisse*, hg. von Ulrich Hausmann, München 1969, S. 48; 78 f.; *Archäologenbildnisse. Porträts und Kurzbiographien von Klassischen Archäologen deutscher Sprache*, hg. von Reinhard Lullies, Wolfgang Schiering, Mainz 1988, S. 47 f.; Stephanie-Gerrit Bruer: *Die Wirkung Winckelmanns in der deutschen Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1994, S. 164–180; Suzanne L. Marchand: *Down from Olympus: Archeology and Philhellenism in Germany. 1750–1970*, Princeton 1996, S. 110 f.; 142–151; Hellmut Sichtermann: *Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie*, München 1996, S. 234–236.
 - 3 Heinrich Brunn: *Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum*, in: *Archäologische Zeitung* 34 (1876), S. 20–28. Ruth Lindner hat ebenfalls auf diesen Aufsatz Brunns hingewiesen: Lindner 2001 (Anm. 1).
 - 4 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 20.
 - 5 Ebd., S. 21.
 - 6 Ebd., S. 22.
 - 7 Ebd., S. 21.
 - 8 Als eigenständige Kategorie wurde die Formanalyse von Heinrich Brunn in die Archäologie eingeführt. Mit Hilfe der Formen wurden die bedeutungstragenden Elemente bestimmt, die die Objekte aus sich selbst heraus und mittels des visuellen Vergleichs erklären würden. Brunn übertrug damit Prinzipien der philologischen Interpretation von Schriftquellen auf das Kunstwerk, um dadurch stilistische Sachverhalte auf eindeutige Begriffe zu bringen: Adolf Heinrich Borbein: *Formanalyse*, in: *Klassische Archäologie – Eine Einführung*, hg. von ders., Tonio Hölscher, Paul Zanker, Berlin 2000, S. 109–128; hier: S. 118 f.; Bruer 1994 (Anm. 2), S. 164–180; vgl. Heinrich Brunns Ausführungen zur archäologischen Methode im Vergleich zur philologischen: *Tipo statuario di atleta* (1879), in: ders.: *Kleine Schriften*, hg. von Heinrich Bulle, Hermann Brunn, 3 Bde., Leipzig 1898–1906, Bd. 2, 1905, S. 314–328; hier: S. 327.
 - 9 Siehe die Vasenpublikationen Sir William Hamiltons am Ende des 18. Jahrhunderts, die mit Umrissstichen ausgestattet waren. *Faszination Linie. Griechische Zeichenkunst auf dem Weg von Neapel nach Europa*, Ausstellungskatalog Leipzig, hg. von Hans-Ulrich Cain, Hans-Peter Müller, Stefan Schmidt, Leipzig 2004, bes. S. 22–26; zur Betonung der Kontur in

- Reproduktionsstichwerken: Caecilie Weissert: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.
- 10 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, 1. Auflage, Dresden 1764, S. 152. Dazu auch: Mechthild Fend: Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830, Berlin 2003, S. 35; 38 f.
 - 11 Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek Gérard, Berlin 1984, S. 177–192; bes. S. 189–192; Faszination Linie 2004 (Anm. 9), S. 22–26. Bereits William Hogarth hatte – neben Winckelmann – in seinem zuerst 1753 erschienenen Buch »Analysis of Beauty« die Abwandlungen einer s-förmigen Linie, der »Line of Beauty«, zum Maßstab der Qualität eines Kunstwerkes erklärt.
 - 12 Zur Geschichte des Disegno-Begriffes in der Renaissance: Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19 (1974), S. 219–240; zusammenfassend auch Valeska von Rosen: Disegno und Colore, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 71–73.
 - 13 Frédéric Comte de Clarac: Musée de sculpture antique et moderne ou description historique du Louvre et de toutes ses parties de statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques, 6 Bde., Paris 1826–1853.
 - 14 Aus der reichen Literatur zum Stellenwert von Gips für die archäologische Arbeit siehe (Auswahl): Johannes Bauer: Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten. Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 117–132; Maike Berchtold: Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts (Diss.), Stuttgart 1987; Hans-Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1995 (1995), S. 200–215; Frank Matthias Kammel: Der Gipsabguß. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Andrea M. Kluxen, Nürnberg 2001, S. 47–72; Les moulages de sculpture antiques et l'histoire de l'archéologie, hg. von Henri Lavagne, François Queyrel, Genf 2000.
 - 15 Heinrich Brunn: Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke in München (1867), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 3, 1906, S. 235–245. Zu Brunns Methode ebenso: Heinrich Brunn: Archäologie und Anschauung (1885), in: ebd., S. 243–257.
 - 16 Brunn 1867 (Anm. 15), S. 236.
 - 17 Ebd., S. 238.
 - 18 Heinrich Brunn in einem Schreiben wegen finanzieller Zuwendungen für sein Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke von 1870, zitiert nach: Berchtold 1987 (Anm. 14), S. 129, Anm. 627.
 - 19 Cain 1995 (Anm. 14), S. 200.
 - 20 Diese Bewertung findet sich auch in zeitgenössischen archäologischen Handbüchern. Als das beste Kopierverfahren für die Skulptur wird darin der Abguss angesehen, während es allen anderen Abbildungsverfahren an der plastischen Form mangle: Karl Sittl: Archäologie der Kunst. Nebst einem Anhang über die antike Numismatik, München 1895, S. 72 f.
 - 21 Im zuvor besprochenen Aufsatz zum archaischen Bronzekopf arbeitete Brunn selbst mit einem Gipsabguss, der nach seiner Auffassung keinerlei Veränderungen gegenüber dem Original aufwies. Die danach angefertigte Fotografie konnte jedoch die plastischen Formen, Brunn zufolge, nicht adäquat wiedergeben. Brunn 1867 (Anm. 15), S. 20. Vgl. auch Heinrich

- Brunn: Studie über den Amazonenfries des Mausoleums (1882), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 357–371.
- 22 Heinrich Brunn: Über die Komposition der aiginetischen Giebelgruppen (1868), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 174–183; hier S. 176.
 - 23 Zur Theorie der Skulptur bis zum 19. Jahrhundert: Karina Türr: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994.
 - 24 Faszination Linie 2004 (Anm. 9).
 - 25 Winckelmann 1764 (Anm. 10), S. 147 f.
 - 26 Die Polychromie antiker Skulptur erfuhr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder stärkere Beachtung: Türr 1994 (Anm. 23), S. 95–124. Durch Bemalung der Abgüsse wurde versucht, sie in ihrem Aussehen den Originalen anzugleichen, jedoch spalteten diese Farbfassungen die Gelehrtenwelt. Dem Gipsabguss die Farbe des Originals zu geben hieße von Seiten der Kritiker, dass er etwas zu sein vorgebe und damit in Konkurrenz zum Original trete. Diese Diskussion hält bis heute an: Cain 1995 (Anm. 14), S. 200; 209 f.; Ingeborg Kader: Zur Rolle der Farbe in der mentalen Repräsentation: Gipsabgüsse und die Farbe »weiss«, in: Lavagne, Queyrel 2000 (Anm. 14), S. 121–156; Kammel 2001 (Anm. 14), S. 58–62. Zur aktuellen Diskussion: Vinzenz Brinkmann, Raimund Wünsche: Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur, 4. erweiterte und überarbeitete Auflage, Hamburg 2007.
 - 27 Cain 1995 (Anm. 14), S. 200; dazu auch Adolf Heinrich Borbein: Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin), in: Lavagne, Queyrel 2000 (Anm. 14), S. 29–44; hier S. 36 f.
 - 28 Adolf Michaelis: Aus dem Straßburger Abgüßmuseum, in: Archäologischer Anzeiger (1906), S. 314–325, Zitat: S. 318; s. Bauer 2002 (Anm. 14), S. 127 f.
 - 29 Berchtold 1987 (Anm. 14), S. 133–139; 241–248. Die Wertschätzung der Abgüsse schwand auch mit der wachsenden Ankaufmöglichkeit für Originale, die sich während der Grabungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergab.
 - 30 Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, hg. von Heinrich Brunn, Friedrich Bruckmann, Paul Arndt, 16 Bde., München 1888–1932, Bd. 1, 1888–1900; Paul Arndt: Griechische und Römische Porträts, München 1891; ders., Walter Amelung: Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, München 1893.
 - 31 Vgl. die Untersuchungen der Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison zu wissenschaftlichen Atlanten in den Naturwissenschaften: Lorraine Daston: Eine Geschichte der wissenschaftlichen Objektivität, in: Akteure – Mechanismen – Modelle: Zur Theoriefähigkeit makro-sozialer Analysen, hg. von Renate Mayntz, Frankfurt am Main 2002, S. 44–60; Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, hg. von Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29–99; Peter Galison: Urteil gegen Objektivität, in: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, hg. von Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 384–426. Dagegen bewertet Jutta Schickore am Beispiel der Mikroskopiebilder des 19. Jahrhunderts »Objektivität« und »Naturtreue« durchlässiger und betont die konkreten Darstellungspraktiken, s. Jutta Schickore: Fixierung mikroskopischer Beobachtungen: Zeichnung, Dauerpräparat, Mikrofotografie, in: Geimer 2002 (Anm. 31), S. 285–310.
 - 32 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 24; zu Heinrich Brunn in der Auseinandersetzung zwischen »einfühlender Anschauung zur Verlebendigung des historischen Gegenstandes« und »rationaler Diskursivierung der Kunstwerke« auch Esther Sophia Sünderrhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004, S. 64–67.
 - 33 Brunn 1867 (Anm. 15), S. 237 f.; Brunn 1876 (Anm. 3), S. 20.
 - 34 Exemplarisch formuliert von Brunn in seiner Münchner Rektoratsrede von 1885 mit dem

- Titel »Archäologie und Anschauung«, die die visuelle Aufnahme von Monumenten ins Zentrum der archäologischen Methode rücken und die Notwendigkeit der Anschauungsbildung als eine allgemeine Grundlagenschulung bewusst machen sollte: Brunn 1885 (Anm. 15), S. 253. Diese Forderung wurde auch in zeitgenössischen Handbüchern der Archäologie vertreten, z. B. Carl Bernhard Stark: Jahresbericht über Archäologie der Kunst, in: Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft 1,2 (1873), S. 1465–1647; bes. S. 1473. An der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität war der Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz an der Kommission für den akademischen Zeichenunterricht der Universität beteiligt, den der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin 1904 initiiert hatte: Elke Schulze: Einführung in die Kunst des Zeichnens zum Zweck bewussten Sehens. Das Lektorat Akademisches Zeichnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 53–67; bes. S. 55 f.; vgl. dies.: Nulla dies sine linea: universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.
- 35 Brunn 1876 (Anm. 3), S. 21.
- 36 Ebd., S. 21; 23.
- 37 z. B. Alexander Conze: Die attischen Grabreliefs, 4 Bde., Berlin 1893–1922; Eduard Gerhard: Etruskische Spiegel, 5 Bde., Berlin 1843–1897; Reinhard Kekulé von Stradonitz: Die antiken Terracotten im Auftrage des Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches, hg. von ders., 4 Bde., Berlin/Stuttgart 1880–1911.
- 38 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900. Zu Bruckmann jüngst Anne-Cécile Foulon: De l’art pour tous: les éditions F. Bruckmann et leurs revues d’art dans Munich ville d’art vers 1900, Frankfurt am Main (u. a.) 2002.
- 39 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, S. 1. Die folgenden Zitate stammen aus der vierseitigen Einleitung von 1888 zur ersten Lieferung, die mir jedoch nur ohne Zählung vorlag.
- 40 Heinrich Brunn: Die Skulpturen von Olympia (1877/8), in: Bulle, Brunn 1898–1906 (Anm. 8), Bd. 2, 1905, S. 201–234; hier: S. 232.
- 41 Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, S. 2.
- 42 Ebd., S. 2.
- 43 Auch die Dauerhaftigkeit der Bilder war ein wichtiges Argument: »Die Dauerhaftigkeit [...] wird jetzt durch die neuen Methoden photographischen Druckes in demselben Maasse wie nur immer beim Kupferstich- oder Typendruck vollkommen verbürgt.« Ebd., S. 3.
- 44 Ebd., S. 4.
- 45 Heinrich Brunns vorläufiger Bericht über die Veröffentlichung der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur 1891 befand sich auf zwei Seiten abgedruckt hinter der Einleitung von 1888 in der ersten Lieferung der Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, ohne Zählung (S. 2). – Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900.
- 46 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30); Arndt 1891 (Anm. 30).
- 47 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30), S. 7 f.; Zitat: S. 8. – »Dazu kommt, dass die Fähigkeit, mit eigener Hand photographische Aufnahmen herzustellen, sich voraussichtlich und hoffentlich von Jahr zu Jahr mehr unter den Archäologen verbreiten, dass der photographische Apparat, wie Maassstab, Notizbuch und Museumskatalog, der unzertrennliche Begleiter des reisenden Fachgenossen werden wird.«
- 48 Ebd., S. 3 f.; Zitat: S. 4.
- 49 Ebd., S. 6 f.
- 50 Ebd., S. 3.
- 51 Ebd.
- 52 Clarac 1826–1853 (Anm. 13).
- 53 Arndt, Amelung 1893 (Anm. 30), S. 5.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Brunn 1876 (Anm. 3), Taf. 3. – Abb. 2: Brunn 1876 (Anm. 3), Taf. 4. – Abb. 3: Brunn, Bruckmann, Arndt 1888–1932 (Anm. 30), Bd. 1, 1888–1900, Taf. 2. – Abb. 4: Comte de Clarac 1826–1853 (Anm. 13), Taf. 862, Abb. 2194.