

BARBARA KOPF

Skulptur im Bild

Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft

Für die Klassische Archäologie als vergleichende Wissenschaft ist der Zugang zu wissenschaftlich brauchbarem Bildmaterial von immanenter Bedeutung. Am Beispiel der Skulpturfotografie wird gezeigt, welchen Einfluss sowohl fortschreitende technische Entwicklungen als auch Abhängigkeiten von Zeitgeist und Wissenschaftsströmungen auf das archäologische Bildmaterial ausübten und wie auf der anderen Seite Bildpublikationen zur Beschleunigung des wissenschaftlichen Diskurses beitrugen.

Antikenzeichnung und frühe Archäologie

Als Johann Joachim Winckelmann 1764 sein Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Alterthums* veröffentlichte, beeinflusste er damit maßgeblich die Entstehung von Archäologie und Kunstgeschichte als eigenständige Wissenschaften. Seine hermeneutischen Methoden und Erkenntnisse entwickelte er entgegen der über mehr als zwei Jahrhunderte vorherrschenden Meinung jedoch nicht völlig eigenständig, vielmehr konnte er auf eine früharchäologische Gelehrtentradition zurückgreifen, die sich in Renaissance und Barock herausgebildet hatte.¹ Dies lässt sich nicht zuletzt anhand einiger Zeichnungscorpora des 16. und 17. Jahrhunderts belegen, bei denen sich durch die Wahl der Denkmäler und ihre visuelle Wiedergabe, durch Beschriftungen und vor allem durch ihre inhaltliche Konzeption und Ordnung nach hermeneutischen und ikonographischen Gesichtspunkten bereits ein tiefgehender Erkenntnisstand der früharchäologischen Wissenschaft nachweisen lässt.

Mehr als drei Jahre stand Winckelmann eine der bedeutendsten Sammlungen von Antikenzeichnungen, der *Codex dal Pozzo-Albani*, zur alleinigen Bearbeitung zur Verfügung. Bereits kurz nachdem er 1759 in den

¹ Siehe Nikolaus Himmelmann: »Winckelmanns Hermeneutik«. In: *Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 12 (1971), 589–610; Henning Wrede: »Die Opera de' pili von 1542 und das Berliner Sarkophagcorpus«. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), 373–414.

Dienst des Kardinals Albani getreten war, beschrieb Winckelmann in einem Brief an C.L. Hagedorn die hervorragende Arbeitssituation, die er in der Bibliothek des späteren Papstes Clemens XI. vorfand, und berichtet von einem »Museum von Zeichnungen, welches schwerlich seines Gleichen hat: vom Domenichino werden an 12 Bände in Fol. seyn. Diese habe ich auf meinem Tisch und unter den Manuscr. sind Sachen, welche künftig können Aufmerksamkeit erwecken, wenn Gott Leben und Gesundheit giebt.«² Diese von Cassiano dal Pozzo zusammengestellte Bildsammlung³ hatte vor allem großen Einfluss auf Winckelmanns letztes Werk, die *Monumenti antichi inediti* von 1767. Zwar erschien dieses erst einige Jahre nach dem – von Winckelmann heftig bedauerten – Verkauf des Codex nach England im Jahr 1762, es gilt aber als gesichert, dass Winckelmann zumindest über einzelne Pausen verfügte und die *Monumenti* zum Zeitpunkt des Verkaufs schon weit gediehen waren.⁴ Es waren aber nicht alleine die mehr oder weniger sorgsam ausgeführten Darstellungen des Codex, sondern vor allem auch die ursprüngliche Konzeption des Corpus, die von großer Bedeutung für Winckelmanns Forschungen war.⁵

Noch größeren Einfluss auf die Entwicklung der früharchäologischen Wissenschaft hatte in den Augen von Henning Wrede und Richard Harprath der wohl zwischen 1550 und 1555 zu datierende *Codex Coburgensis*, den sie als »erstes systematisches Archäologiebuch« bewerten.⁶ Wie Wrede schlüssig darlegt, handelt es sich bei diesem Zeichenkonvolut mit hoher Wahrscheinlichkeit um Vorarbeiten für ein von der römischen Accademia della Virtù geplantes, zwanzig Bände umfassendes Werk zu allen Bereichen der damals bekannten antiken Denkmäler im römischen Stadtgebiet.⁷ Belegt durch einen Brief von Claudio Tolomei aus dem Jahr 1542, forderte der Gelehrtenkreis für diese Publikation Illustrationen, die den Erhaltungszustand der Denkmäler objektiv und unabhängig von ihrem

² Johann Joachim Winckelmann, Walther Rehm: *Briefe. Bd. 2. 1759–1763*, Berlin, New York 1954, 9.

³ Das Gesamtwerk, das dal Pozzo spätestens seit 1654 *Museum Chartaceum*, das Papiermuseum, nannte, beinhaltete insgesamt mehr als 7.000 Bildvorlagen, davon über 2.000 Zeichnungen und Druckgrafiken nach Werken antiker Kunst. Dal Pozzo sortierte die Bestände nach Oberbegriffen und stellte so eine visuelle Enzyklopädie der antiken Welt und der Natur in insgesamt 23 Bänden zusammen.

⁴ Siehe Wrede 1989 (wie Anm. 1), 389ff.

⁵ Dieser entscheidende Einfluss des *Codex dal Pozzo-Albani* wird in der Winckelmann-Forschung vielfach nicht gebührend gewürdigt. Siehe die Kritik bei Wrede 1989 (wie Anm. 1), 390, hier insbesondere die Anmerkung 71.

⁶ Henning Wrede, Richard Harprath (Hrsg.): *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Römische Antiken-Nachzeichnungen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Coburg 1986.

⁷ Wrede 1989 (wie Anm. 1), 373ff.

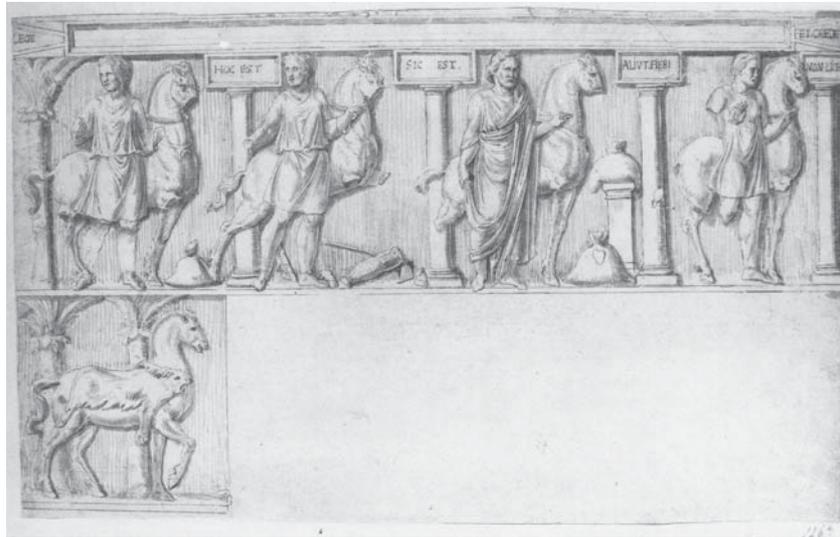


Abb. 1: Meister des Coburgensis: Sarkophag eines Pferdestallbesitzers (Codex Coburgensis fol. 126a, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg), Zeichnung.

jeweiligen Erhaltungszustand wiedergeben sollten.⁸ Diesem klar definierten Anspruch an die Qualität visueller Dokumente kam der bis dato namentlich unbekannte ›Meister des Codex Coburgensis‹⁹ nach, der eindeutig eine objektiv dokumentierende Absicht verfolgte, indem er alle Einzelheiten und jede Beschädigung eines Originals genau vermerkte (Abb. 1). Seine künstlerischen Eigenarten bestmöglich unterdrückend, ging der Künstler beim Zeichenvorgang immer nach dem gleichen technischen Schema vor. In einem ersten Arbeitsschritt hielt er zunächst vor dem Original die Konturen mit einem schwarzen Stift detailliert fest. Die sorgfältige Ausführung der Zeichnungen mit Federkonturierung und Pinsellavierung – charakteristisch sind die senkrechten Lavierungen des Relieffhintergrundes – sowie zum Beispiel die regelmäßig verwendete Darstellungsweise des Lichteinfalls von links oben beweisen, dass die Fertigstellung der Zeichnungen in einem zweiten Arbeitsschritt im Atelier erfolgte.¹⁰ Im Unterschied zu der großen

⁸ Claudio Tolomei: *Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venezia 1547, fol. 105v-109r. Eine Neuauflage mit Kommentar erfolgte in: Paola Barocchi (ed.): *Scritti d'arte del Cinquecento* III. Milano, Napoli 1977, 3037-3046.

⁹ Die frühere Meinung, dass der Codex von mehreren Zeichnern geschaffen wurde, konnte widerlegt werden. Vgl. Richard Harprath: »Zeichentechnik und künstlerische Persönlichkeit des ›Meisters des Codex Coburgensis‹«. In: Richard Harprath, Henning Wrede (Hrsg.): *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mainz 1989, 127ff.

¹⁰ Siehe Wrede, Harprath 1986 (wie Anm. 6), 70f.

Zahl von Antikenzeichnungen, die von Künstlern für eigene Studien und im eigenen Interesse ausgeführt wurden, wird hier der Künstler zum archäologischen Zeichner und übernimmt in Auftragsarbeit die Erstellung von Illustrationen für den wissenschaftlich Interessierten. Dieser bestimmt die abzuzeichnenden Objekte und beeinflusst wahrscheinlich auch die Art und Weise der Darstellung. So entsteht um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien der Typus der dokumentierenden Antikenzeichnung, den eine Unterdrückung des künstlerischen Willens zugunsten einer möglichst objektiven, dokumentierenden Darstellung auszeichnet. Die Tradition dieser wissenschaftlichen Antikenzeichner reicht bis in das 19. Jahrhundert und findet mit den Zeichnungen für das *Corpus der Antiken Sarkophagreliefs* einen ihrer späten Höhepunkte. Bezeichnenderweise schulte sich der akademische Maler Ernst Eichler als ausführender Zeichner gerade am Abpausen von Coburgensis-Kopien.¹¹

Verbreitung von frühen Bildmedien als Gewinn für die Wissenschaft

Da die Klassische Archäologie eine vergleichende Wissenschaft ist, hat der Zugriff auf große Bildbestände seit je her eine zentrale Bedeutung für das erfolgreiche wissenschaftliche Arbeiten. Die genannten Codices sind nur herausragende Beispiele einer ungeheuren Zahl von auf uns gekommener Antikenzeichnungen,¹² durch deren mangelhafte Verbreitung im 16. und 17. Jahrhundert der Fortgang der früharchäologischen Wissenschaft entschieden gehemmt war. Zwar brachte die fortschreitende technische Entwicklung der Druckverfahren eine Qualitätssteigerung mit sich, welche die Möglichkeiten der Darstellung verbesserte und dadurch den Bildeindruck von anfänglicher starker Abstraktion zu einer immer größeren Annäherung an das Original ermöglichte. Da jedoch geplante Publikationsvorhaben bedeutender Codices aus den unterschiedlichsten Gründen scheiterten, musste vielfach auf das händische Kopieren der Zeichnungen zurückgegriffen werden.

Eine beachtliche Verbreitung durch Kopien erreichte der *Codex Coburgensis*. Mit Stephanus Vinandus Pighius, der mit dem *Codex Pighianus* über eine weitgehende Teilkopie verfügte, Onofrio Panvinio und Fulvio Orsini sind einige römische Altertumswissenschaftler des 16. Jahrhunderts

¹¹ Wrede 1989 (wie Anm. 1), 405f.

¹² Siehe Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987.

als Benutzer des *Codex Coburgensis* nachgewiesen, die zu den Koryphäen ihrer Zeit zählten.¹³ Auch der *Codex dal Pozzo-Albani* wurde als hervorragendes altertumswissenschaftliches Arbeitsinstrument angesehen. Ingo Herklotz nennt alleine für das 17. Jahrhundert an die 20 Wissenschaftler, welche mit Kopien aus dem *Museum Chartaceum* arbeiten konnten.¹⁴ Wie sehr das Interesse an archäologischen Fragestellungen einen Bedarf an dokumentierenden Antikenzeichnungen nach sich zog, belegt die umfangreiche damalige Korrespondenz zwischen den Gelehrten. So wurden in Kopierwerkstätten wie jener des Giovannantonio Dosio in größerem Umfang Kopien für zahlungskräftige Altertumswissenschaftler wie zum Beispiel Jacopo Strada hergestellt.¹⁵

Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden aber auch Stecherwerkstätten, in denen von damals bekannten und hochgeschätzten Werken der antiken Plastik Kupferstiche angefertigt wurden. Durch das rasche Entstehen einer arbeitsteilig aufgebauten Werkstatt- und Vertriebsorganisation im Bereich der Bildreproduktion beschleunigte sich die Verbreitung von Bildern im Laufe des 16. Jahrhunderts enorm. Holzschnitte und Kupferstiche übernahmen so die Funktion der Übermittlung von kunsttheoretischen und wissenschaftlichen Inhalten und die bald auch international agierenden Verleger trugen in entscheidendem Maße zur Publizität antiker Hinterlassenschaften bei. Dadurch waren der Zugang zur Kunst und die Möglichkeiten der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken nicht mehr ortsgebunden. Antike Kunstwerke konnten nicht mehr *nur* in Rom studiert werden, vielmehr wurde die Vermittlung von antiker Kunst und die Erforschung der Antike in ganz Europa möglich. »Wenn die Bilder zu wandern beginnen, wird der Künstler sesshafter und kann im besten Fall zu Hause bleiben.«¹⁶ Sinngemäß gilt dieser Satz auch für die damaligen Wissenschaftler.

Der große Bedarf an archäologischem Bildmaterial konnte in Renaissance und Barock nur ungenügend, im 18. und 19. Jahrhundert durch die Verbesserungen der etablierten druckgraphischen Techniken und die Erfindung der Lithographie zum Teil befriedigt werden. Viele eigens geschulte Antikenzeichner und Reproduktionsstecher erlangten eine große wissenschaftliche Präzision in der Wiedergabe antiker Denkmäler für wis-

¹³ Siehe Wrede, Harprath 1986 (wie Anm. 6), 107ff.

¹⁴ Ingo Herklotz: *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1998, 151–186.

¹⁵ Vgl. Ruth O. Rubinstein: »A Codex from Dosio's Circle (BNCF NA 1159) in its mid-sixteenth-century Context«. In: Harprath, Wrede 1989 (wie Anm. 9), 202ff.

¹⁶ René Hirner (Hrsg.): *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ostfildern-Ruit 1997, 16.

senschaftliche Publikationen. Eine wesentliche Verbesserung im Zugang zu wissenschaftlichem Bildmaterial konnte jedoch erst die Fotografie und deren Drucktechniken, vor allem die Autotypie, bringen.

Zeichnung contra Fotografie

Die Diskussion unter den Wissenschaftlern über Vor- und Nachteile von Zeichnung und Fotografie setzte schon kurz nach der Erfindung der Fotografie ein. Die einen priesen die endlich gewonnene Wirklichkeitstreue, ohne noch die Natur dieses neuen Mediums in all ihren Auswirkungen richtig einschätzen zu können. So war der Archäologe Adolph Michaelis von der Objektivität und Wahrheit der Fotografie überzeugt. »Die Kupferwerke älterer Zeit trugen, desto mehr je mehr die Stiche ausgeführt waren, das Stilgepräge ihrer Zeit (...). Dem gegenüber erweist die Photographie (...) eine unendlich viel größere Treue und eine ebenso viel größere Bestimmtheit in der Wiedergabe aller stilistischen Feinheiten des Originals, seiner technischen Besonderheiten, seiner malerischen Wirkung.«¹⁷ Die andere Gruppe der Wissenschaftler, wie zum Beispiel Carl Bernhard Stark,¹⁸ führte technische Unzulänglichkeiten der Fotografie und der fotografischen Drucktechniken als Gründe gegen die neuen Verfahren ins Treffen und wies darauf hin, dass Verschmutzungen und leichte Beschädigungen von antiken Kunstwerken durch die Fotografie übermäßig stark betont werden.¹⁹ Ähnlich argumentiert Ludwig Curtius noch 1944, wenn er schreibt, dass die auf Fotografien mit voller Klarheit abgebildeten unwesentlichen Beschädigungen und Verfärbungen einer Plastik deren Gesamteindruck beeinträchtigen würden.²⁰

Vor allem aber beklagten diese Wissenschaftler die Geistlosigkeit der Fotografie und den durch sie hervorgerufenen Niedergang der Berufsgruppen der Antikenzeichner und Reproduktionsstecher. Gerade die Interpretation des Kupferstechers, das Betonen des vermeintlich Wesentlichen und das Weglassen des Nebensächlichen strichen sie positiv hervor. Medienkritische Überlegungen zur Subjektivität dieser künstlerischen Interpretation wurden ausgeblendet. Noch 1959 kann man bei Wolfgang Züchner, welcher der Fotografie durchaus positiv gegenüberstand, derartige Argumente nach-

¹⁷ Adolph Michaelis: *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1906, 258f.

¹⁸ Carl Bernhard Stark: *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig 1880 (Handbuch der Archäologie der Kunst 1), 372.

¹⁹ Carl Sittl: *Atlas der Archäologie der Kunst*, München 1895–97, Vorwort.

²⁰ Ludwig Curtius: *Das antike Rom*, Wien 1944, Vorwort.

lesen. »Das Entscheidende ist, daß der Stich und die ihm vorausgehende Zeichnung mit der Hand gemacht sind, während der Photograph an die optische Linse als ein mechanisches Medium gebunden ist. Das heißt, daß Zeichner und Maler unmittelbar auswählen können, was sie interessiert, ihnen darstellenswert erscheint und welchen Eindruck sie festhalten oder weitergeben wollen. Der Photograph dagegen muß alle Zufälligkeiten hinnehmen, kann hier und da einmal ausgleichen, muß aber mit seiner Aufnahme immer hinter dem zurückbleiben, was er eigentlich sieht.«²¹ Mit einer Gegenüberstellung eines Kupferstichs des Herakles mit dem Telephosknaben von 1550 mit zeitgenössischen Fotografien verdeutlicht Züchner seine Aussage (Abb. 2 und 3). Abgesehen von der unterschiedlichen Sehweise der Zeit, die sich vor allem in der übersteigerten Ausarbeitung der Muskulatur zeigt, überzeugt der Stich laut Züchner durch die Wiedergabe von Plastizität und körperlicher Aktion im Raum. Dieser Eindruck wird durch künstlerische Mittel erreicht: zum einen durch eine Linienführung, die das Plastische betont, zum anderen durch den geschickt eingesetzten Kontrast von Licht und Schatten. Dabei entstand durch den Schatten der Nische und die ins Licht gestellte Plastik eine Gegenbewegung, welche die Statue aus der Fläche hervorhebt. Solche Stilelemente können laut Züchner mit einer »an der Oberfläche haftenden Photographie« nicht umgesetzt werden.

Frühe Fotografie in der Archäologie

Der sich im 19. Jahrhundert etablierende Tourismus in den Herkunftsländern der Antiken und das große Interesse des zahlenden Publikums für fotografische Aufnahmen antiker Monumente führte – wie zuvor bei den Stichen – zu einer extensiven Bildproduktion und zur Berücksichtigung des Geschmacks der Käuferkreise, wodurch sich rasch konventionelle, immer wiederkehrende Sujets entwickelten. Das Repertoire der ansässigen Fotografen zeigte neben den bedeutendsten architektonischen Monumenten lediglich die besonders populären Skulpturen in den Museen, welche meist nur in der frontalen Gesamtansicht abgebildet wurden. Erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden Nahaufnahmen von wichtigen Details oder Aufnahmen von Ansichtsseiten, die nicht der allgemein üblichen Konvention entsprachen, häufiger. Dies lässt sich zum Beispiel anhand von Verkaufskatalogen wie jenen der Firma Alinari dokumentieren, wo

²¹ Wolfgang Züchner: »Über die Abbildung«. In: 115. *Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* (1959), 35.

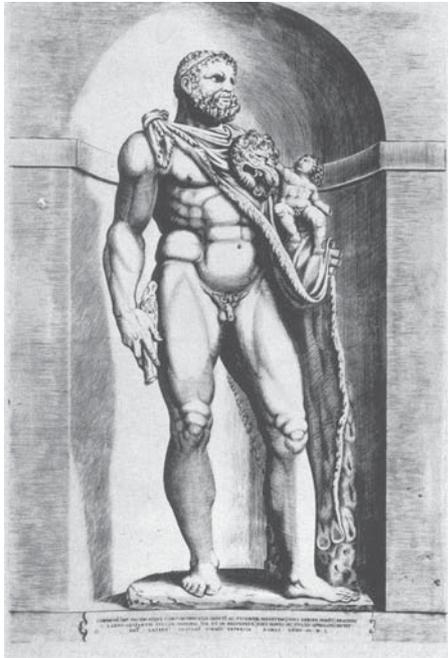


Abb. 2: Unbekannter Stecher: Herakles und Telephos (Rom, Vatikanische Museen), Kupferstich, 1550 von Lafreri herausgegeben (Erlangen, Universitätsbibliothek).



Abb. 3: Unbekannter Fotograf: Herakles und Telephos (wie Abb. 2), Lichtdruck nach Fotografie.

man erst um 1875 zu detaillierteren Aufnahmeserien einzelner Skulpturen überging.²² Archäologische Institutionen, die um den Aufbau eines Bildapparats bemüht waren, mussten sich häufig mit solchen Katalogangeboten begnügen. Zum Nachteil der Wissenschaft stand die kommerzielle Ausrichtung der Betriebe der fotografischen Erfassung unbekannter Originale entgegen. Herausragende Fotografen des 19. Jahrhunderts, wie etwa Giorgio Sommer, Robert MacPherson, James Anderson oder die Brüder Alinari, arbeiteten mit großem technischen Können, aber noch ohne die Berücksichtigung von wissenschaftlichen Gesichtspunkten. Da zu Beginn die Verwendung der Fotografie in der Archäologie von einem Glauben an die absolut objektive Darstellbarkeit von Skulpturen in fotografischen Aufnahmen geprägt war, setzen sich zunächst weder Archäologen noch Fotografen mit Fragen der fotografischen Dokumentation für den wissenschaftlichen Gebrauch auseinander.

Auf der anderen Seite war bei positivistisch geprägten Erkennungskampagnen von Archäologen vor allem der quantitative Aspekt ausschlaggebend. Auf eine professionelle und wissenschaftlich fundierte Aufnahme der Stücke musste bei solchen Unternehmungen oft verzichtet werden. Überzeugt von der Vorstellung der damaligen Zeit, dass alles und jedes erfass- und einteilbar sei, wurde die Fotografie als visuelle Stütze aufgefasst. Der Versuch einer möglichst umfassenden Dokumentation ging von der Vorstellung aus, dass durch die Erforschung der sichtbaren Dinge deren Vergleich ermöglicht und ein Erkenntniszuwachs gewonnen werden könnte. Mit dem Ziel der kompletten fotografischen Erfassung der attischen Grabreliefs startete Alexander Conze 1873 die erste derartige archäologische Unternehmung. Die innerhalb von wenigen Jahren zusammengetragene Sammlung von 2.108 Fotografien nach Originalen in zwölf Ländern belegt die intensiven Anstrengungen, die Conze dafür aufbrachte. Nicht zuletzt dokumentiert sie auch seine positive Einstellung zur Fotografie, die er zu Beginn sogar in die Nähe des Originalersatzes stellte.²³ Getragen von der Idee des umfassenden fotografischen Apparats für die Erarbeitung einer typologischen Ordnung, beauftragte Conze jeweils ortsansässige Fotografen, die mit den unterschiedlichsten technischen Ausstattungen, unter völlig unterschiedlichen Arbeitsbedingungen und ohne jede standardisierende Anleitung arbeiteten. Dass unter solchen Umständen entstandene Fotografien sich nur bedingt

²² Siehe Michele Falzone del Barbarò (Hrsg.): *Das Italien der Alinari. Italienische Kunst und Kultur in den Aufnahmen der Fratelli Alinari, Florenz, 1852–1920*, Florenz, Frankfurt am Main, 1988.

²³ Ruth Lindner: »Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts«. In: *Fotogeschichte* 73 (1999), 12.

als Basis für eine vergleichende wissenschaftliche Arbeit und für Publikationen einsetzen lassen, erkannte Alexander Conze erst zu einem späteren Zeitpunkt. Seine anfängliche Begeisterung für die Fotografie wandelte sich in den folgenden Jahrzehnten stark und wich der Erkenntnis, dass Fotografien nicht aus sich heraus und automatisch objektiv sein können. Wie in diesem Fall erschwerte die fehlende theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie deren Einsatz als Dokumentationsmittel in der Archäologie. Frühe Stellungnahmen zur fotografischen Wiedergabe antiker Plastik beschränken sich zu Beginn auf eine, sich an der mangelhaften Technik festmachenden Kritik. Ein Verständnis der Abhängigkeit der Fotografie vom künstlerischen Willen des Fotografen und damit von Stilempfinden und Sehweisen der Entstehungszeit der Aufnahme ist erst sehr spät auszumachen.²⁴ Die Argumentationen innerhalb dieser Diskussion können ihre zeitliche Abhängigkeit nicht verleugnen, was sich besonders eindrücklich am Thema der Lichtsetzung zeigt.

Die Inszenierung der Skulpturfotografie im »Licht über Hellas«

Licht und Schatten sind für die plastische Wirkung eines Bildwerkes und die Wahrnehmung im Raum wesentlich. Um so verwunderlicher ist es, dass antike Skulpturen bis in die 1920er Jahre und zum Teil noch länger vor schwarzem Hintergrund fotografiert und häufig einer Konturenretusche unterzogen wurden. Bereits 1929 hatte Ernst Langlotz diese Praxis unmissverständlich kritisiert: »Der schwarze Grund auf der Tafel ist schon deshalb zu verwerfen, weil er die Umrisse bei beschatteten Stellen gleichsam auffrißt. Meist werden dann die Konturen noch roh umrissen, so daß die Figur wie eine unkörperliche Silhouette auf eine schwarze oder weiße Folie aufgeklebt erscheint.«²⁵ Durch diesen manipulativen Eingriff

²⁴ Siehe weiterführend zum Beispiel Geraldine A. Johnson: *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, Cambridge 1998; Vinzenz Brinkmann: »Die Fotografie in der Archäologie«. In: Stefan Altekamp, Mathias R. Hofer, Michael Krumme (Hrsg.): *Posthumanistische Klassische Archäologie*, Berlin 1999, 403–415; Ruth Lindner: »Sinn oder Sinnlichkeit: Die klassische Archäologie und ihre Bildmedien«. In: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, Esslingen 2001 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 6), 151–162; Annetta Alexandridis, Wolf-Dieter Heilmeyer: *Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin*, Mainz 2004; Gerhild Hübner: »Zu den Anfängen der Photographie in der deutschsprachigen Klassischen Archäologie: ihre Anwendung während der ersten zwei Jahrzehnte der Pergamongrabung«. In: *Istanbuler Mitteilungen* 54 (2004), 83–111.

²⁵ Ernst Langlotz: Rezension zu: »Johannes Sieveking, Carl Weickert: Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig I (1928)«. In: *Gnomon* 5 (1929), 483f.

verschwindet die plastische Rundung des körperhaften Volumens einer Figur, »eigentlich müsste man sogar sagen, sie sei absichtlich durch die Subjektivität der konturierenden Hand des Retoucheurs zerstört«. ²⁶ Was bleibt sind laut Langlotz »Bild-Silhouetten«, die eine »Entkörperung« der Skulpturen mit sich bringen. Die Ursache für diese Bildmanipulation sieht er in der zwischen 1870 und 1920 erhobene Forderung, »das aufzunehmende Objekt im Sinne der Naturwissenschaften zu isolieren, gleichsam zu neutralisieren«. ²⁷ Meines Erachtens hatte auch die von Heinrich Wölfflin um die Jahrhundertwende postulierte Flächenhaftigkeit der Skulptur dazu geführt, dass die Wiedergabe der Plastizität keine Forderung an die seinerzeitige Reproduktionsfotografie war. ²⁸

Als man in den 1930er Jahren die Bedeutung des Lichtes für die plastische Wirkung thematisierte, ging es vor allem um die Frage, ob und unter welchen Bedingungen antike Skulpturen im Freien fotografiert werden können. Bei Aufnahmen aus der Frühzeit der Fotografie war man meist aus Lichtmangel und aufgrund der langen Belichtungszeiten auf das direkte Sonnenlicht angewiesen. Auf Ausgrabungen, Reisen oder bei Fotokampagnen in entlegenen Museen und Depots verlangten oft die äußeren Umstände solche Aufnahmen. Als Hermann Wagner aber 1936 einige archaische Skulpturen des Athener Akropolismuseums im direkten Sonnenlicht stehend fotografierte, geschah dies aus der Motivation heraus, die Plastiken im Licht ihrer ursprünglichen Aufstellung und im Zusammenspiel mit der Architektur zu zeigen (Abb. 4 und 5). Wagner arbeitete dabei eng mit Ernst Langlotz zusammen, für den diese Freilichtaufnahmen offensichtlich ein großes Anliegen waren. Auch Hans Schrader fand als Herausgeber der *Archaischen Marmorbildnisse* ²⁹ für die Aufnahmen Wagners euphorische Worte. »Das Ergebnis ist überraschend: die Werke erscheinen wie erlöst aus Stubenluft, im starken südlichen Licht, in der Umgebung, für die sie bestimmt waren, von einem neuen Leben erfüllt, überwältigend in ihrer Jugendfrische.« ³⁰

In derartigen Aussagen der Archäologen der damaligen Zeit wird eine pathetische und idealisierende Einstellung zur griechischen Plastik und generell zum Griechischen deutlich. Dieses ästhetische Ideal wurde in einer Verschmelzung von Natur, Mensch und Kultur gesehen. Das »Licht

²⁶ Ernst Langlotz: »Über das Photographieren griechischer Skulpturen«. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94 (1979), 2.

²⁷ Ebd.

²⁸ Heinrich Wölfflin: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll (II.)«. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 32, N. F. 8 (1897), 294.

²⁹ Hans Schrader, Ernst Langlotz, Walter-Herwig Schuchhardt (Hrsg.): *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, Frankfurt am Main, 1939.

³⁰ Ebd., S. VIII.

Abb. 4: Hermann Wagner: Stehender Knabe, sog. Kritiosknabe (Athen, Akropolis Mus.), Freilichtaufnahme, 1936.

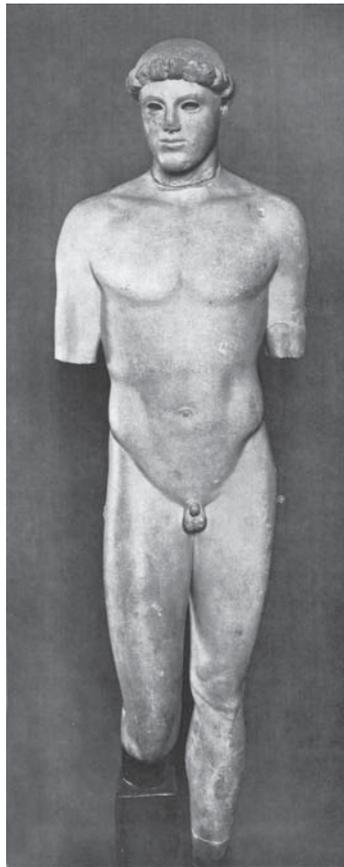


Abb. 5: Gerard M. Young: Kritiosknabe (wie Abb. 4), Innenaufnahme, 1930er Jahre.

über Hellas«³¹ war dabei ein wesentlicher Teil der Mystifizierung. Geprägt wurde dieses Bild unter anderem von neuklassizistischen Schriftstellern der 1920er Jahre wie zum Beispiel Rudolf Georg Binding und Hugo von Hofmannsthal, dem das Ästhetische als letzte Instanz des Daseins und das Licht Griechenlands als etwas Einzigartiges galt.³² Als Synonym für erstrebenswerte Eigenschaften wie Klarheit, Kultur, Erkenntnis, Genialität und vor allem für Jugend wurden *Griechenland* und *Licht* gleichgesetzt.

Gleichzeitig wurde dieses idealisierte Griechenlandbild auch durch den so genannten Dritten Humanismus gestärkt. Initiiert durch den deutschen Altphilologen Werner Jaeger versuchte diese ausschließlich akademische Bewegung der 1920er und 30er Jahre, die Antike als grundlegendes Bildungselement und sinnstiftenden Wert für die Gegenwart zu erhalten und neu zu beleben.³³ Die Strömung konnte zwar generell keine allzu starke Wirkung entfalten, in den Altertumswissenschaften fiel der Dritte Humanismus jedoch auf fruchtbaren Boden und beeinflusste zum Beispiel den Umgang der Klassischen Archäologen mit der Fotografie.³⁴ Die Fotografen dieser Zeit verbanden technische Präzision mit einem hohen Grad an persönlicher Einflussnahme. Sie suchten die Antike nachzuempfinden – ein Verhalten, das den Fotografen des 19. Jahrhunderts völlig fremd war – und verbanden mit ihrer Fotografie ein emotionales und zum Teil auch stark ideologisch beeinflusstes Engagement. Die Inszenierung von Skulpturfotografien ist in dieser Periode mit am stärksten.

Auch Texte von Ernst Langlotz sind nicht frei von dieser pathetisch-idealisierenden Sicht der griechischen Kunst, etwa wenn er von Bildern spricht, die »atmende Leiber wiederzugeben scheinen« und in Museumsaufnahmen nur »kalte und starre Körper« erkennt, die »durch das ungebrochene Licht der Sonne (...) nicht wiederbelebt«³⁵ werden. In Freilichtaufnahmen im direkten Sonnenlicht und bei hohem Sonnenstand sah er die natürlichste, weil vom Künstler gewollte Beleuchtung. »Nur so gesehen und fotografiert läßt eine griechische Plastik die von dem Künstler seinem Werk gegebenen Hebungen und Senkungen in der von ihm gut befundenen Stärke oder

³¹ Buchtitel eines Bildbandes mit Fotografien aus den Jahren 1937 bis 1941 und einem Vorwort des Archäologen Walter-Herwig Schuchhardt. Herbert List: *Licht über Hellas. Eine Symphonie in Bildern*, München 1953.

³² Siehe Boris von Brauchitsch: »Licht über Hellas. Griechenland als visionäres Erlebnis – Die Photographien von Herbert List«. In: Bodo von Dewitz (Hrsg.): *Das Land der Griechen mit der Seele suchen. Photographien des 19. und 20. Jahrhunderts*, Köln 1990, 60f.

³³ Siehe zum Beispiel Werner Jaeger: »Die geistige Gegenwart der Antike«. In: *Die Antike 5* (1929), 167–186; Lothar Helbling: *Der dritte Humanismus*, Leipzig 1932.

³⁴ Reinhard Förtsch: »Geschichte und Ziele des Forschungsarchivs«. In: *Antike Schätze. Aus der Arbeit des Archäologischen Instituts der Universität zu Köln*, Köln 1995, 9.

³⁵ Langlotz 1929 (wie Anm. 25), 484.

Zartheit erkennen und nur solche Aufnahmen dürften kunstgeschichtlichen Untersuchungen zugrunde gelegt werden.«³⁶ Licht- und Schattenwirkungen und damit die Plastizität einer Skulptur sowie das Leuchten des Marmors kommen demnach nur bei Sonnenlicht wirksam zur Geltung. »Manche plastischen Feinheiten beginnen dann erst sichtbar zu werden, wenn sie, von der Sonne getroffen, gleichsam von innen aufleuchten.«³⁷

Äußerst kritisch gegenüber den Aufnahmen im direkten Sonnenlicht in den *Archaischen Marmorbildwerken* äußerte sich hingegen Gerhart Rodenwaldt, der einige der Fotografien als »gänzlich verfehlt«³⁸ bewertete. Zwar waren für Rodenwaldt in diffusem Museumslicht gemachte Skulpturfotografien ebenfalls ungenügend und häufig wie »tot, weil ihnen das Lebenselement fehlt, mit dem und für das sie geschaffen sind, das attische Licht.«³⁹ Und ähnlich wie Langlotz betonte auch er, dass die Schatten unter der südlichen Sonne durch die Reflexionsfähigkeit des Marmors an der Kraft des Lichtes teilhaben und daher am Original nie tiefschwarz wirken würden.⁴⁰ Gleichzeitig vertrat Rodenwaldt aber die Ansicht, dass die Technik der Fotografie nicht imstande sei, den Eindruck, den das menschliche Auge von einem von Sonnenlicht angestrahlten Bildwerk hat, zu vermitteln. Die Fotografie zeigt vielmehr »ein totes Schwarz, wo das Auge einen farbig durchleuchteten Schatten sieht«.⁴¹

Bei seiner Kritik berief sich Rodenwaldt auf die fotografische Arbeit von Walter Hege, mit dem ihm eine mehrjährige, intensive Zusammenarbeit verband. Dabei verweist er aber bezeichnenderweise auf das Œuvre eines Fotografen, der sich durch das intensive Einbeziehen seines subjektiven Empfindens von der dokumentarischen Arbeit weit entfernte. Hege entwickelte einen großen Ideenreichtum, um die von ihm gewünschten Bildwirkungen zu erzielen.⁴² Die intensive Beschäftigung mit dem Licht war ein wesentliches Charakteristikum seines fotografischen Werkes, wo-

³⁶ Ernst Langlotz: »Vorbemerkungen«. In: Schrader, Langlotz, Schuchhardt 1939 (wie Anm. 29), 4.

³⁷ Ebd., 5.

³⁸ Gerhart Rodenwaldt: Rezension zu: »Hans Schrader, Ernst Langlotz, Walter-Herwig Schuchhardt (Hg.): Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis (1939)«. In: *Gnomon* 16 (1940), 159.

³⁹ Walter Hege, Gerhart Rodenwaldt: *Olympia*, Berlin 1936, 7.

⁴⁰ Rodenwaldt 1940 (wie Anm. 38), 160.

⁴¹ Ebd.

⁴² Siehe Walter Hege: »Meine Fotoarbeiten im alten Olympia«. In: *Bild und Ton* 3 (1950), 332ff.; ders., »Wie nehme ich Plastiken auf?«. In: *Foto-Prisma* 2 (1951), 482f.; Maren Hobein: »Monument und Ideal. Die Griechenlandphotographien von Walter Hege«. In: Bodo von Dewitz 1990 (wie Anm. 32), 9; Gerhild Hübner: »Walter Hege's Blick auf die griechische Antike«. In: Angelika Beckmann, Bodo von Dewitz (Hrsg.): *Dom, Tempel, Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Köln 1993, 46ff.

bei die Lichtführung von ihm häufig manipulativ eingesetzt wurde, um sein subjektives Empfinden vor den Bildwerken wiederzugeben (Abb. 6). Hege *inszenierte* Bildwerke mit Hilfe des Lichts: »Endlich ergab sich die Lösung: die Sonne beschien die Reliefs durch einen zarten Wolkenschleier und brachte die feine, schöne Plastik heraus. So war nun der Eindruck da, wie ich ihn brauchte, wie ich ihn vor dem Kunstwerk empfand, und die Photographie war endlich richtig!«⁴³ Die suggestive Ästhetik seiner Bilder und die damit teilweise erzeugte Heroisierung der griechischen Plastik führte zu einer Vereinnahmung Heges durch die Nationalsozialisten. Deutlich zeigt sich an diesen Beispielen die Abhängigkeit der Skulpturfotografie von Zeitgeist und Wissenschaftsströmungen. Ebenso wie sich der Erkenntniszuwachs der archäologischen Wissenschaft an den Texten des 19. und 20. Jahrhunderts ablesen lässt, wird dieser auch in den Fotografien und deren Bewertungen sichtbar.

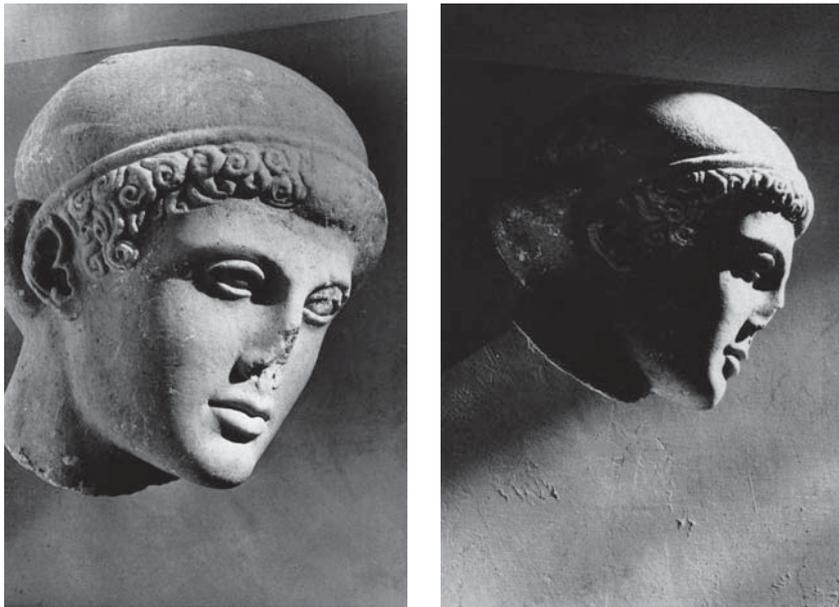


Abb. 6: Walter Hege: Kopf der Athena, Fragment der Löwenmetope vom Zeustempel (Olympia, Mus.), Silbergelatine, 1935, Aufnahme bei normalem Tageslicht und mit Doppelbelichtung.

⁴³ Walter Hege: »Wie ich die Akropolis photographierte«. In: *Atlantis* 2 (1930), 249.

Medienkritischer Diskurs innerhalb der Antiken Kunstgeschichte

Von einer explizit medienkritischen Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Fotografie für die archäologische Dokumentation kann erst ab den 1920er Jahren gesprochen werden. Ernst Langlotz und Gerhart Rodenwaldt waren die ersten Archäologen, die auf den Einfluss von Brennweitenwahl und Entfernung, Lichtgebung oder Aufnahmewinkel auf die wissenschaftliche Aussagekraft einer Fotografie hinwiesen.⁴⁴ Spätestens ab der Mitte der 50er Jahre war man allgemein um eine sachliche Ausrichtung der Skulpturfotografie bemüht und strebte eine technische Vollendung an, welche das wissenschaftliche Arbeiten mit Aufnahmen antiker Plastik in seriöser Art und Weise ermöglichen sollte. Die Wahl von Aufnahmestandpunkt, Ausrichtung des Originals und Bildausschnitt sowie die Setzung der Hauptlichtquelle wurden als wesentliche Kriterien einer dokumentierenden Skulpturfotografie erkannt und durchaus kontrovers diskutiert.⁴⁵

Durch eine Normierung der Aufnahmesituation wurde versucht, die spezifischen, nicht veränderbaren Bedingungen, denen die Fotografie unterliegt – zum Beispiel die Zweidimensionalität der Abbildung, die räumliche und zeitliche Ausschnittsbildung, die Abstrahierung durch den Wegfall der Farben bei Schwarzweißaufnahmen, das Verkleinern bzw. Vergrößern des Abgebildeten, oder die rechteckige Begrenzung des Bildes – abzumildern. So definierte Klaus Fittschen für den Aufnahmestandpunkt beim Fotografieren römischer Porträts die Aufnahme in Augenhöhe mit senkrecht auf die Gesichtsebene gerichtetem Objektiv als Norm, die sich heute in der archäologischen Wissenschaft mehr oder weniger durchgesetzt hat und die auch für die Aufnahme von griechischen Porträts teilweise Anwendung findet.⁴⁶ Dass diese Norm nicht ohne weiteres auf andere Objektgattungen, in jedem Fall nicht auf die griechische Idealplastik anwendbar ist, zeigt die Problematik des Themas.⁴⁷ Es erweist sich vielmehr, dass angesichts der individuellen Gestaltung jeder Skulptur und der nicht standardisierbaren visuellen Wahrnehmung des Menschen die Aufstellung von gene-

⁴⁴ Siehe unter anderem Langlotz 1929 (wie Anm. 25); Gerhart Rodenwaldt: (Bemerkungen über ein photographisches Problem), Sitzungsbericht der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin am 4. Juni 1935. In: *Archäologischer Anzeiger* (1935), 354–364; Langlotz 1939 (wie Anm. 36); Rodenwaldt 1940 (wie Anm. 38).

⁴⁵ Züchner 1959 (wie Anm. 21); Klaus Fittschen: »Über das Photographieren römischer Porträts«. In: *Archäologischer Anzeiger* (1974), 484–494; Ernst Langlotz: »Über das Photographieren griechischer Skulpturen«. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 94 (1979), 1–17.

⁴⁶ Fittschen 1974 (wie Anm. 45).

⁴⁷ Helmut Kyrieleis: »Ein klassischer Kopf, erneut betrachtet«. In: *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag*, Basel 1988 (15. Beiheft zur Antiken Kunst), 108–111.

rellen und verbindlichen Regeln für dokumentierende Aufnahmen von Skulpturen nicht möglich ist.⁴⁸ Für die Aufnahme jeder Skulptur ist eine Auseinandersetzung mit den Besonderheiten des Objekts Voraussetzung für ein Gelingen. Jedes rundplastische Werk kann nur durch mehrere Aufnahmen hinlänglich erschlossen werden, weshalb die Forderung nach umfangreichen, aussagekräftigen Abbildungen zentrale Bedeutung für die Wissenschaft hat.

Bildsammlungen als Wissenschaftsmotor

Im 19. Jahrhundert wäre ein stilistischer Vergleich von Skulpturen für Archäologen ohne die Fotografie als Grundlage der wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht möglich gewesen. Es zeigt sich, dass die Wende in der archäologischen Wissenschaft von der philologischen Methode zur stilistischen Analyse um 1850 mit der Fotografie in Verbindung zu bringen ist. Bereits Adolf Michaelis hielt fest, dass stilistische Analysen vor allem durch die Fotografie möglich geworden seien, »durch deren Vermittlung der Berg zum Propheten sich bemühte wo dem Propheten der Weg zum Berge versperrt war.«⁴⁹ Frühe Unternehmungen zur Verbreitung archäologischen Bildmaterials standen in der Tradition der großen grafischen Tafelwerke. Bereits kurz nach der Erfindung der Fotografie wurde die Vertriebsform des Mappenwerkes für deren Veröffentlichung eingesetzt.⁵⁰ Mit der Optimierung des Lichtdrucks wurde es ab 1868 möglich, fotografische Aufnahmen in gleich bleibender Qualität und in größeren Stückzahlen zu drucken.

Im Zusammenhang mit antiker Skulptur sind die Namen Heinrich Brunn und Paul Arndt untrennbar mit der Herausgabe solcher Publikationsprojekte verbunden. Das Mappenwerk *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur in historischer Anordnung* wurde von Heinrich Brunn 1888 begonnen und nach dessen Tod im Jahr 1894 von Paul Arndt weitergeführt. Das Ziel der Unternehmung war es, »besonders wichtige Skulpturen, bei deren Studium die Feinheit und Bildung der einzelnen Form

⁴⁸ Vgl. den Bericht zur Dokumentation der Ausstellung »Apollon und Athena« in Kassel, wo selbst bei Kopien eines Skulpturentypus nicht gänzlich gleiche Aufnahmebedingungen eingehalten werden konnten: Thomas Wiegand: »Über das Fotografieren antiker Skulpturen«. In: Ulrich Schmidt (Hrsg.): *Apollon und Athena. Klassische Götterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen*, Kassel 1991, 34ff.

⁴⁹ Michaelis 1906 (wie Anm. 17), 260.

⁵⁰ Siehe Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*, Berlin 1984; Regina Schubert: »Lichtdruck-Mappenwerke: Fotografische Motivsammlungen und Vorbildwerke in der Zeit des Historismus«. In: *Fotografie gedruckt*, Göppingen 1998 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft 4), 17–22.

in Betracht kommt, (...) in bestmöglichen Lichtdrucken des Maximalformats 40/50 cm (zu) reproducieren.«⁵¹ Im Gegensatz zu den von seinem Schüler Paul Arndt drei Jahre später begonnenen *Einzelaufnahmen* sollten also nicht *alle* antiken Skulpturen präsentiert werden, sondern in einer »Elite-Sammlung antiker Denkmäler«⁵² das Bedeutendste hervorgehoben werden. Mit den insgesamt 800 Tafeln und den beigefügten Registern wurde eine bis zu diesem Zeitpunkt in Qualität und Quantität unerreichte Bildsammlung antiker Skulpturen vorgelegt und für den wissenschaftlichen Gebrauch in innovativer Art und Weise zugänglich gemacht. Während der so genannte *Brunn-Bruckmann* hervorragende Stücke der antiken Idealplastik publizierte, wurde von Paul Arndt bereits 1891 mit einem zweiten Mappenwerk begonnen, das sich der griechischen und römischen Porträtplastik widmete.

Parallel dazu wurde 1893 die Fotoedition *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen* von Paul Arndt ins Leben gerufen, die auf die Verbreitung von fotografischen Abzügen setzte und als Vorarbeit für ein umfassendes *Corpus statuarum antiquarum* gedacht war: »Dass eine vollständige Sammlung des uns erhaltenen plastischen Materiales in bestmöglichen mechanischen Abbildungen die dringendste Aufgabe unserer heutigen Wissenschaft sein muss, wird allgemein zugestanden. Die Studien über die historische Entwicklung der antiken Plastik (...) bleiben das erste und vornehmste Ziel der Archäologie. Ohne genügende Abbildungen ist ein erfolgreicher Betrieb dieser Untersuchungen aber nicht denkbar.«⁵³

Brunn-Bruckmann, *Arndt-Bruckmann* und die *Einzelaufnahmen* waren der erste Versuch, der wissenschaftlichen Gemeinschaft eine an verschiedenen Orten zugängliche, nach relativ einheitlichen Kriterien produzierte Bildsammlung antiker Skulpturen zur Verfügung zu stellen. Mit den politischen Wirren der 1930er Jahre und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges kamen diese Unternehmungen zum Erliegen und wurden aufgrund der veränderten wissenschaftlichen Einstellungen nach dem Krieg auch nicht wieder aufgenommen. Damit fehlte einem gesamten Forschungsgebiet ein wesentliches Medium, was allgemein als großes Manko empfunden wurde. Erst zu Beginn der 1960er Jahre entstand auf Initiative von Walter-Herwig Schuchhardt die Reihe *Antike Plastik*, welche mit einem völlig anderen Konzept diese Lücke schloss und bis heute verlegt wird. Als neues Prinzip wurde die Auswahl aus dem großen Ganzen hervorgehoben. Dabei

⁵¹ *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen nach Auswahl und mit Text von Paul Arndt* (1893), 8 Anm. 1.

⁵² Paul Arndt: *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Register* (1897), Vorwort S. IX.

⁵³ Arndt 1893 (wie Anm. 51), Bezugsbedingungen 3.

standen von Anfang an die bildliche Dokumentation und die ausführliche Beschreibung der Stücke im Vordergrund. Durch qualitätsvolle Aufnahmen inklusive zahlreicher Detailaufnahmen wurde eine Stilforschung ermöglicht, die »geradezu angewiesen (ist) auf einen Vorrat solcher ›bildlicher Beschreibungen«. Er kann nicht groß genug sein. Damit ist gesagt, daß in einem neuen Sinn diese Seite der Aufgabe Gewicht bekommen hat.«⁵⁴

Nach wie vor ist die Erneuerung und Erweiterung dieses *visuellen Vorrats* nach zeitgemäßen Standards und dessen Bereitstellung für Forschung und Lehre als eine zentrale Aufgabe der archäologischen Gemeinschaft anzusehen. Ob dies mit analoger Fotografie und herkömmlichen Drucktechniken durchführbar ist, wird immer fraglicher. Die archäologische Dokumentation muss sich daher den Möglichkeiten der digitalen Bild- und Drucktechnologien öffnen. Nur durch die Bildung von Netzwerken und digitalen *Bilderpools*, an die möglichst viele Institutionen angebunden sind, kann der alte Wunsch nach einem egalisierten Zugang zu archäologischem Bildmaterial realisiert werden.⁵⁵

⁵⁴ Friedrich Matz: Rezension zu: »W.-H. Schuchhardt (Hrsg.), Antike Plastik 2 (1964)«. In: *Gnomon* 38 (1966), 69.

⁵⁵ Beispiele reichen von der Open Access-Initiative Perseus Project <<http://www.perseus.tufts.edu/>> bis hin zum verteilten digitalen Bildarchiv für Forschung und Lehre Prometheus <<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>>.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Verwandte Bilder

Die Fragen der Bildwissenschaft

Kulturverlag Kadmos Berlin



Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften

Eine Publikation der
Interdisziplinären Arbeitsgruppe *Die Welt als Bild*

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, sowie der Senatsverwaltung für Bildung,
Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin und des Ministeriums für Wissen-
schaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Herausgeber danken den Leitern der Arbeitsgruppe
Christoph Marksches, Peter Deuffhard und Jochen Brüning.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Ver-
wertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2007,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: INTER ALIA
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-034-7
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-034-1

Inhalt

INGEBORG REICHLER, STEFFEN SIEGEL, ACHIM SPELTEN Die Familienähnlichkeit der Bilder	7
--	---

I

Bild-Körper

MARIUS RIMMELE Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums	15
---	----

STEFFEN SIEGEL Einblicke. Das Innere des menschlichen Körpers als Bildproblem in der Frühen Neuzeit.	33
--	----

MARCEL FINKE Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper.	57
---	----

II

Bild-Begriffe

ACHIM SPELTEN Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion.	81
--	----

SILVIA SEJA Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kunstphilosophie	97
--	----

SEBASTIAN BUCHER Das Diagramm in den Bildwissenschaften. Begriffsanalytische, gattungstheoretische und anwendungsorientierte Ansätze in der diagrammtheoretischen Forschung	113
--	-----

JAN PETER BEHRENDT Das Deutschlandbild als Forschungsgegenstand. Perzeption, Imagination und Veräußerlichung	131
--	-----

III Bild-Geschichten

BARBARA KOPF	
Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft	149
INGEBORG REICHLÉ	
Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte.	169
ROLAND MEYER	
Detailfragen. Zur Lektüre erkennungsdienstlicher Bilder	191
ALEXANDRA LEMBERT	
Gedanken sehen. Gedankenphotographie in Sax Rohmers Detektivgeschichten <i>The Dream-Detective</i> (1920)	209

IV Bild-Medien

VIKTOR BEDÖ	
Landkarten als Werkzeuge unseres Denkens.	227
SEBASTIAN GIEßMANN	
Netze als Weltbilder. Ordnungen der Natur von Donati bis Cuvier	243
SEBASTIAN VINCENT GREVSMÜHL	
Epistemische Topografien. Fotografische und radartechnische Wahrnehmungsräume	263
MICHAEL ROTTMANN	
Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik	281
NINA SAMUEL	
»I look, look, look, and play with many pictures«. Zur Bilderfrage in Benoît Mandelbrots Werk.	297
Abbildungsverzeichnis.	321
Autorinnen und Autoren.	325