

INGEBORG REICHLÉ

Kunst-Bild-Wissenschaft

Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte

Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ersten kunsthistorischen Überblickswerke publiziert wurden, stellten Autoren wie Johann Joachim Winckelmann ihren Ausführungen Reproduktionen von Kunstwerken an die Seite, um ihre Argumentation im Bild zu belegen. In den ersten Handbüchern des 19. Jahrhunderts wurde eine »Kunstgeschichte in Bildern« forciert, deren Bildlichkeit als komplementär zur Wissensvermittlung durch den kunsthistorischen Kommentar begriffen wurde. Der Einsatz unterschiedlicher Medien wie Reproduktionsgrafik, fotomechanische Verfahren oder optische Instrumente machte das Bild zum Erkenntnis- und Analyseinstrument der Kunstgeschichte und führte zu komplexen Diskussionen über das Verhältnis von einzeltem Kunstwerk und Reproduktionsmedien sowie zu einer Kritik der visuellen Wahrnehmung im Zeitalter der Fotografie. Lange vor dem Ausruf des »pictorial turn« bzw. »iconic turn« wurde die Reflexion über den wissenschaftlichen Zugriff auf den kunsthistorischen Gegenstand von einer differenzierten Bild- und Medienkritik getragen und die Reflexion über bildliche bzw. visuelle Formen stets unter den Bedingungen des reflektierten Gegenstandes selbst – des Bildes – und dessen Reproduktion und Abstraktion durch das »wissenschaftliche« Bild geführt.

Vom *linguistic* zum *iconic turn*

Als in den 1990er-Jahren in den Geisteswissenschaften die »Ikonische Wende« ausgerufen wurde,¹ geschah dies in Anlehnung an die Formel von der »Linguistischen Wende«, ein Begriff, den ein Vierteljahrhundert zuvor der Philosoph Richard Rorty eingeführt hatte,² um einen wissenschaftlichen Paradigmenwechsel in der Philosophie des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen,

¹ Zu Beginn der 1990er-Jahre führte der in Chicago lehrende Anglist W. J. T. Mitchell den Begriff des »pictorial turn« ein: W. J. T. Mitchell: »The Pictorial Turn«. In: *Artforum* (1992) März, 89–94, übersetzt in: W. J. T. Mitchell: »Der Pictorial Turn«. In: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, 15–40. Zwei Jahre darauf formulierte der in Basel lehrende Philosoph und Kunsthistoriker Gottfried Boehm den Begriff des »iconic turn« bzw. der »ikonischen Wendung«: Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38.

² Bekannt wurde der Begriff »linguistic turn« durch die von Richard Rorty im Jahre 1967 herausgegebene Anthologie: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, London 1967, die in der Tradition der angelsächsischen analytischen Philosophie steht und an die sprachphilosophischen Überlegungen von Ludwig Wittgenstein und John

der eine herausragende Bedeutung für alle Geisteswissenschaften hatte. Die Verfechter der »Linguistischen Wende« beanspruchen nichts weniger als eine neue erkenntnistheoretische Position einzunehmen, indem sie Sprache für das Erleben und Verstehen von Welt systematisch ins Zentrum ihrer Überlegungen rücken, der Sprache eine tragende Rolle bei der Konstruktion von Wirklichkeit zuschreiben und damit die Grundbedingungen der Logik der Sprache gleichsetzen mit den Grundbedingungen von Erkenntnismöglichkeiten überhaupt. Alle Formen menschlicher Erkenntnis seien demnach durch Sprache strukturiert und eine Wirklichkeit jenseits von Sprache nicht existent, demzufolge könnten philosophische Probleme nur durch die Sprachanalyse geklärt werden. Die Reflexion des Denkens wird damit zur Sprachkritik: Jegliche Reflexion sprachlicher Formen kann nur mehr unter den Bedingungen des reflektierten Gegenstandes selbst – der Sprache – geschehen.

Mit dem Postulat einer »Ikonischen Wendung« wird gegenwärtig der Anspruch auf eine neue erkenntnistheoretische Position formuliert, die ebenso tief greifende Auswirkungen auf die verschiedenen Wissenschaften haben könnte wie zuvor die »Linguistische Wende«.³ Im Sinne einer Kritik und Zurückweisung der kaum mehr aufzuhaltenden Folgen der »Linguistischen Wende« in den Wissenschaften wird nun das Bild, bzw. die Macht der Bilder, als komplementäres Gegengewicht zur Erschließung der Welt durch Sprache und Text aufgebaut und das Bild als erkenntnisleitende Entität zur Erzeugung von Sinn in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt.⁴ Das Bild, bzw. das Ikonische, welches von jeher dem Text und der Sprache untergeordnet wurde, soll erkenntnistheoretisch rehabilitiert werden, da Bilder einer vom Text und der Sprache differenten Logik unterstellt sind, die wahrnehmend realisiert wird und niemals vollständig in Texten bzw. in der Sprache aufgehen könne.⁵ Diese qualitative Neuorientierung, welche von den Verfechtern der »Wende zum Bild« für die Geisteswissenschaften

Longshaw Austin anknüpft. Vgl. ausführlich zum »linguistic turn«: John O'Callaghan: *Thomist Realism and the Linguistic Turn: Toward a More Perfect Form of Existence*, Notre Dame 2003.

³ Vgl. zum Verhältnis von »linguistic turn« und »pictorial turn« bzw. »iconic turn« und insbesondere zur Kritik an W. J. T. Mitchells Konzept des »pictorial turn«: Karlheinz Lüdeking: »Was unterscheidet den *pictorial turn* vom *linguistic turn*?«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005, 122–131, und Willibald Sauerländer: »Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus«. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, 407–426.

⁴ Vgl. hierzu den Sammelband: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.

⁵ Vgl. Boehm 1994 (wie Anm. 1), 11–38.

und teilweise auch für die Naturwissenschaften⁶ eingefordert wird, basiert jedoch einzig auf der Beobachtung von quantitativen Aspekten, indem beschrieben wird, auf welche Weise durch »die Rückkehr der Bilder« in das Argumentieren der Philosophie⁷ und auch anderer Disziplinen das Phänomen »Bild« verstärkt angesprochen wird. Diese Hinwendung zum Bild bzw. Bildlichen sei nicht zuletzt deshalb erfolgt, da die Realität im 20. Jahrhundert in zunehmendem Maße visuell erfahren, vermittelt und ebenso tradiert wird und dieser Umstand durch Massenmedien wie Fernsehen bzw. digitale Bildwelten noch weiter bestärkt wird.⁸

Die Ansicht, dass unser Verhältnis zur Welt nicht allein durch Sprache, sondern ebenso durch Bilder kodiert und vermittelt wird, vertreten im 18. Jahrhundert bereits die frühen Monumentenwissenschaften wie die Archäologie und die Kunstgeschichte. Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Überzeugung verloren ging, dass Bilder – und somit auch Kunstwerke – gänzlich durch Texte erfasst und durch Sprache vergegenwärtigt werden können, trat der sprachlichen Beschreibung von Kunstwerken deren visuelle Reproduktion an die Seite.⁹ Bis dahin galt die Aneignung von Kunstwerken durch das Wort als die angemessene Form der Vermittlung und diente als Anleitung und Vorbereitung »zum Sehen« der künstlerischen Artefakte. Die sprachliche Vergegenwärtigung von Kunstwerken durch ausführliche Beschreibungen oder Bildgedichte bildete die Vergleichsfolie im Moment der Konfrontation des Betrachters mit dem Kunstwerk. Neben der sprachlichen Neuschöpfung, die den überzeitlichen Gedanken des Kunstwerks zu fassen suchte, diente die Reproduktion im Bild als Impuls, sich das Werk geistig zu eignen zu machen und der Schöpferkraft und dem Ingenium des Künstlers nachzuspüren.¹⁰ Reproduktionsgrafik, wie beispielsweise der Umrissstich, fungierte als Stimulation der Imagination desjenigen, der die Kunstwerke erst noch besuchen würde, oder als Stütze, um Erinnerungen in demjenigen wachzurufen, der die Kunstwerke bereits im Original gesehen hatte. Die getreue Wiedergabe der materiellen Ausführung des Kunstwerks spielte aufgrund der sehr viel höheren Wertschätzung der *inventio* (Erfindung) gegenüber der *executio* (Ausführung) nur eine untergeordnete Rolle, und daher war die Reproduktion eines Kunstwerks bis dato nicht mit einem mimetischen Anspruch belegt.

⁶ Vgl. Bettina Heintz, Arnold Benz (Hrsg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001.

⁷ Vgl. Boehm 1994 (wie Anm. 1), 15.

⁸ Vgl. Mitchell 1997 (wie Anm. 1), 19.

⁹ Zum Verhältnis von Text und Bild in frühen kunstwissenschaftlichen Publikationen vgl.: Katharina Krause, Klaus Niehr, Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hrsg.): *Bilderlust und Lese-früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750–1920*, Leipzig 2005.

¹⁰ Vgl. Katharina Krause: »Argument oder Beleg. Das Bild im Text der Kunstgeschichte«. In: Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 28.

Vom Beobachten zum vergleichenden Sehen

Mit dem Anwachsen kennerschaftlicher Kunstinteressen wurde die imaginative Schau von Kunstepochen über die Zeiten hinweg von der Hinwendung zum einzelnen Kunstwerk abgelöst. Aufgrund von Überlegungen zu Autorschaft, Datierung und Authentizität geriet die individuelle Kunstschöpfung verstärkt in den Blick und wurde einer umfassenden Werkautopsie unterstellt. Sowohl das anschauliche Erfassen als auch das Vergleichen des einzelnen Kunstwerkes mit anderen Kunstwerken basierte daher zunehmend auf systematischen Beobachtungen.¹¹ Die sprachliche Beschreibung von Kunstwerken konnte insbesondere eine für den Vergleich von Formen notwendige simultane Präsentation nicht leisten: Dies war nur möglich durch die Zusammenschau der Werke in Sammlungen oder mithilfe deren Reproduktion im Bild.

Schon Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) träumte von einer umfassenden Zusammenschau antiker Skulpturen im Stadion von Olympia,¹² um durch den simultanen Vergleich der Kunstwerke deren Differenzen und Gemeinsamkeiten zu erkennen und ein historisches Beziehungsgeflecht zwischen den Werken herzustellen. Ähnlich dem Paradigma der Empirie der Naturgeschichte, bzw. der »neuen« Naturwissenschaften seiner Zeit, setzte Winckelmann auf die Anschauung als grundlegenden Forschungsmodus¹³ und hegte ein tiefes Misstrauen gegen den traditionellen antiquarisch-philologischen Diskurs. Das Beobachten von Details der künstlerischen Ausführung und die Schulung der Wahrnehmung durch das vergleichende Sehen ermöglichten ihm, Unterscheidungen zwischen Zeit-, Individual- und Nationalstil einzuführen, das einzelne Kunstwerk zu klassifizieren und in die Ordnung einer konstruierten Stilgeschichte einzufügen. Das Beobachten

¹¹ Schon in der Antike entspringt das Urteil über die Werke der großen Künstler der vergleichenden Beobachtung, doch erst in der Neuzeit führt der systematische Vergleich zur Veranschaulichung ästhetisch-historischer Prozesse, wie zum Beispiel in Giorgio Vasaris Buch der Zeichnungen, dem »Libro de' disegni«, das heute in seiner ursprünglichen Fassung allerdings nicht mehr existiert. Vasari legte seine Sammlung von Zeichnungen nach ästhetischen und historischen Prämissen an, um sein Kunstsystem zu dokumentieren und zu visualisieren, vgl. zum »Libro de' disegni« den Abschnitt »Die Sichtbarkeit der Kunstgeschichte«. In: Robert Trautwein: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm bis zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997, 32–54.

¹² Vgl. zu Winckelmanns Traum: Klaus Niehr: »Vom Traum zur Inszenierung. Materialien zu einer Archäologie des kunstgeschichtlichen Vergleichs«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45 (2001), 273–292.

¹³ Vgl. zu Winckelmanns Rezeption naturwissenschaftlicher Werke seiner Zeit: Wolf Lepenies: »Johann Joachim Winckelmann. Kunst- und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert.« In: Thomas Gaethgens (Hrsg.): *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, Hamburg 1986, 221–237, und Christina Dongowski: »Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ›Kunst/Geschichte‹ als Abfall (von) der Naturgeschichte.« In: Thomas Lange, Harald Neumeier (Hrsg.): *Kunst und Wissenschaft um 1800*, Würzburg 2000, 219–235.

und Vergleichen von Kunstwerken durch deren Gegenüberstellung beschrieb zeitgleich mit Winckelmann auch der französische Kunstkenner Comte de Caylus (1692–1765) als adäquate erkenntnisleitende Methode im Umgang mit antiker Kunst: »Die antiken Denkmäler sind geeignet, die Kenntnisse zu erweitern. Sie erklären die eigentümlichen Tatsachen bei den Schriftstellern, sie führen uns den Fortgang der Künste vor Augen und dienen denjenigen als Vorbild, die sie ausüben [...] Ich möchte, dass man lieber weniger zu blenden als zu unterweisen suchte und dass man zusammen mit dem Zeugnis der Alten häufiger den Weg des Vergleichens beschritte, der für den Antiquar dasselbe ist wie die Beobachtung und das Experiment für den Physiker. Die Durchmusterung verschiedener Denkmäler und ihre anschauliche Gegenüberstellung wird dazu verhelfen, ihren Gebrauch zu entdecken [...] und das ist der Wert dieser Methode.«¹⁴

Neue Einsichten in die Kunst der Antike entstanden de Caylus zufolge durch den konstruierenden Blick des Forschers, welcher sein durch das Studium der schriftlichen Quellen erworbenes Wissen mit den bewertenden Beobachtungen seines geschulten Auges verbindet und abgleicht. Der Praxis des vergleichenden Sehens wurde von ihm das Potenzial zur Erkenntnis neuer Sinnzusammenhänge zugeschrieben und die Kunstfertigkeit des Beobachtens zu einer schöpferischen Leistung des Betrachters aufgewertet.¹⁵ Das Erkennen durch das Sehen und Beobachten stellt für de Caylus einen konstruktiven Prozess dar, der zwischen Sehen und Wissen firmiert und durch die Beobachtungskunst des Kenners gesteuert wird. Diesen Prozess stellt er dem Experiment des Naturforschers gleich, dessen Blick mithilfe des Fernrohrs und des Mikroskops unter die Oberfläche der Dinge dringen und durch die Kunstfertigkeit des Beobachtens Sehen, Wissen und Erkenntnis verklammern kann.

Kunstwerke simultan zu vergleichen, war im 18. Jahrhundert nur durch das Reisen zu den Kunststätten, durch das umfassende Sammeln von Originalen, Kopien oder deren kleinplastischen oder grafischen Reproduktionen möglich. Die Qualität der Reproduktionen, die Kunstkenner für das systematische Vergleichen von Kunstwerken zur Verfügung standen, erstreckte sich von der fragmentarischen Wiedergabe und freien Interpretation bis hin zur um Exaktheit bemühten Reproduktion, die als Faksimile vom Bildwerk kaum zu unterscheiden war. Weit verbreitete Reproduktionsmedien wie der Kupferstich, die Nachzeichnung oder der

¹⁴ Anne Claude Philippe de Caylus: *Récueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris 1752, Bd. I, XI, zit. nach Max Wegner: *Altertumskunde*, Freiburg, München 1951, 87.

¹⁵ Vgl. hierzu Trautwein 1997 (wie Anm. 11), 80.

Gipsabguss ermöglichten Kunstkennern neue Einsichten in die Geschichte der Kunstentwicklung. Durch das zunehmende Interesse am Detail wurde jedoch die unüberbrückbare Kluft zwischen dem künstlerischen Artefakt und dessen Vermittlung und Widergabe durch die Reproduktion im Bild als immer größerer Nachteil betrachtet.

Kunst unter dem Mikroskop

Als Johann Joachim Winckelmann seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764 in Dresden bei Georg Conrad Walther publizierte, ergänzte er seine Erläuterungen zum Gang der Geschichte der Kunst »zugleich zur Zierde und zum Beweise« mit 24 Kupferstichen. Der Herstellungsprozess der Reproduktionsvorlagen der Kunstwerke, die Winckelmann jeweils zu Beginn und zum Ende eines Kapitels anordnete und die überwiegend unbekannte Neufunde zeigen, wurde von ihm mit der größten Sorgfalt im Zusammenspiel mit dem Verleger, den Zeichnern und Stechern geleitet.¹⁶ Für die Darstellung der antiken Kunstwerke bediente sich Winckelmann zweier unterschiedlicher Modi. Die von ihm herangezogenen antiken Gemmen führte er wie unter einem Mikroskop beobachtet dem Betrachter in einer nahsichtigen Perspektive vor



Abb. 1: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Titelblatt, erster Theil, Dresden 1764.

¹⁶ Vgl. zu den Stichen von Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*: Ernst Osterkamp: »Zierde und Beweis. Über die Illustrationsprinzipien von J. J. Winckelmanns Kunst des Alterthums«. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 39 (1989), 301–325, und den Abschnitt »Die Stiche in der ›Geschichte der Kunst des Alterthums‹« in: Trautwein 1997 (wie Anm. 11), 107–130 sowie Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 76–80.

Augen (Abb. 1) und fixierte diese in sechsfacher Vergrößerung in seiner Publikation. Ausgewählte Werke ließ Winckelmann in ihrer vollen Plastizität und mit jedem Detail ins Bild setzen und ihren stofflichen Charakter in differenzierten Hell-Dunkel-Stufen ausführen. Zudem homogenisierte er die Darstellungsweise der ausgewählten Stücke, indem er alle Artefakte in frontaler Ansicht und einheitlicher Beleuchtung wiedergeben ließ. Bei einigen Werken, wie beispielsweise der Darstellung einer ägyptischen Sphinx (Abb. 2), verzichtete Winckelmann wiederum auf jegliche plastische Wirkung und beschränkte sich auf die kontrastarme

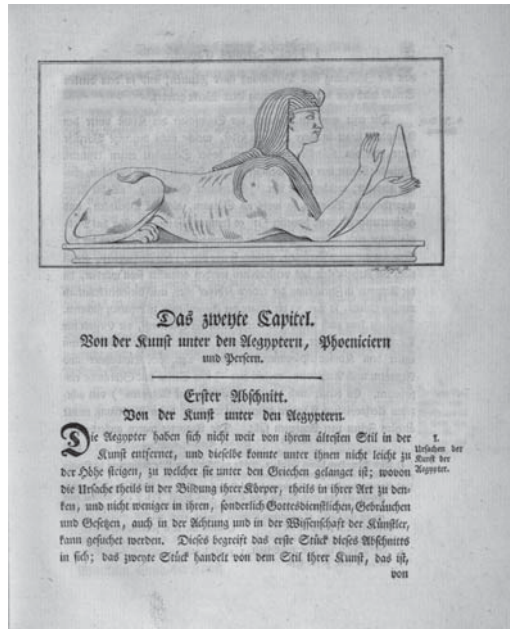


Abb. 2: Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, erster Theil; Das zweyte Capitel. Von der Kunst unter den Aegyptern, Phoenicern und Persern, Dresden 1764.

Wiedergabe des Monuments durch zurückhaltende Umrisslinien.¹⁷ Die Visualisierung der Werke durch die Linie des Kupferstichs war in Winckelmanns Augen das einzig adäquate Mittel, um das verkörperte Ideal der gezeigten Kunstwerke in der Vorstellung des Betrachters zu evozieren. Die Wiedergabe der Schönheit antiker Kunst war für Winckelmann nur durch das völlige Ausschalten der Interpretation des Kupferstechers zu erreichen,¹⁸ der sich streng an die Vorgabe der Zeichnung zu halten hatte. Daher lehnte Winckelmann es ab, mit Kupferstechern aus Italien und Frankreich zu arbeiten, diese würden sich zu große Freiräume in der Übertragung von der Zeichnung auf die Kupferplatte anmaßen.

In Frankreich und Italien wurde die Leistung von Kupferstechern und Radierern stets hoch geachtet. In Frankreich wurde die Kupferstecherkunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die *Académie royale de*

¹⁷ Zur symbolischen Valenz der Linie des Kupferstichs bei Winckelmann vgl. das Kapitel »Die unbeschreibliche Linie«. In: Trautwein 1997 (wie Anm. 11), 144–162.

¹⁸ Vgl. ebd., 105.

peinture et sculpture aufgenommen und der Malerei und der Bildhauerei gleichgestellt. Ihr Balanceakt zwischen Zeichnung und vollendeter Technik wurde als Übersetzungsprozess und künstlerische Nachschöpfung begriffen und nicht als bloße Nachahmung deklassiert. Zu Winckelmanns Zeiten lösten der Kennerschaft verpflichtete französische Sammler die Reproduktionsgrafik aus ihrem mimetischen Verhältnis zur Vorlage, indem die Wahl der technischen Mittel, die Interpretationsleistung und Kritik des Stechers an der Vorlage als kreativer Akt beschrieben wurden. Durch die hohe Kunstfertigkeit der Herstellung wurde der Reproduktionsgrafik ein Kunsterlebnis mit eigener Qualität zugeschrieben, was zugleich jedoch die Ansprüche an die Ausführung der Reproduktion steigerte und ein Höchstmaß an Treue der Übertragung der Vorlage verlangte.¹⁹

Für Winckelmann war die Zeichnung ein wichtiger Zwischenschritt im Übersetzungsprozess vom Original zur Reproduktion, da mit der Zeichnung sowohl die Reduktion der Maße und der Farbe vollzogen wurde als auch die Abstraktion von der Bildkomposition der Vorlage.

Die beiden unterschiedlichen Darstellungsmodi, auf die Winckelmann zurückgriff, machen den Widerspruch seiner neuen Art der Kunstbetrachtung deutlich: Entweder zielte seine Annäherung an die Kunst auf den idealen und überzeitlichen Kunstcharakter des Werkes, welcher idealerweise durch die Linie des Kupferstichs in der Vorstellung des Betrachters imaginiert wurde, den historischen Kontext jedoch ausblenden musste, oder sie zielte auf die mikroskopische Detailanalyse, die sich auf das Kunstwerk als historisches Artefakt konzentrierte, das mithilfe einer möglichst exakten Reproduktion getreu wiedergegeben wurde, wobei allerdings als Folge das Evozieren des idealen Kunstcharakters unterbleiben musste. Obwohl Winckelmann eine überaus ambivalente Haltung gegenüber der Leistungsfähigkeit von Reproduktionen hatte und diese in seinem emphatischen Vergleich mit den originalen Kunstwerken für »tote« Bilder hielt, war er auf die Veröffentlichung seiner Beobachtungen durch den Kupferstich angewiesen, da ihm diese Bilder zum Beweis seiner neuen Art der Kunstbetrachtung dienten: »Dieser Privatunterricht aus Kupfern und Abdrücken bleibt unterdessen wie die Feldmesserei auf dem Papiere gezeichnet. Die Kopie im Kleinsten ist nur der Schatten, nicht die Wahrheit, und es ist von Homer auf dessen beste Übersetzung kein größerer Unterschied als von

¹⁹ Vgl. zur Stellung der Kupferstecherkunst in Frankreich: Norberto Gramaccini: *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert: eine Quellenanthologie*, Bern 1997, Norberto Gramaccini, Hans Jakob Meier: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München, Berlin 2003 und Stephen Bann: *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, London 2001.

der Alten und des Raffaels Werken auf deren Abbildungen: Dieses sind tote Bilder, und jene reden. Es kann also die wahre und völlige Kenntnis des Schönen in der Kunst nicht anders als durch Betrachtung der Urbilder selbst und vornehmlich in Rom erlangt werden.«²⁰ Letztlich blieb für Winckelmann die Begegnung mit den Originalen die einzig angemessene Zugangsweise, um die Schönheit der antiken Kunst zu erfassen. Allerdings ließ Winckelmann unerwähnt, dass ihm auch in Rom die griechische Antike oftmals nur in Form von römischen Kopien zugänglich war.

Kunstgeschichte in Bildern

Als gegen Ende des 18. Jahrhunderts die ersten reich illustrierten kunsthistorischen Handbücher²¹ einen universellen Überblick über die Kunst der Welt und aller Zeiten zu geben versprachen, orientierten sich viele Autoren und Verleger an Winckelmanns korrespondierendem Verhältnis von Text und Bild. In den 1770er- und 1780er-Jahren erarbeitete der Franzose Séroux d'Agincourt (1730–1814) in sechs Bänden eine kunstgeschichtliche Darstellung von der Spätantike bis zum Mittelalter,²² die er als Übertragung der Studien Winckelmanns auf die der Antike nachfolgenden Epochen begriff. Den kunsthistorischen Erläuterungen wurden unter Aufsicht d'Agincourts sorgfältig hergestellte Reproduktionen der behandelten Kunstwerke an die Seite gestellt, für deren Abbildtreue das geschulte Auge des Autors garantierte.²³ Die Darstellung zielte nicht auf die Vergegenwärtigung eines absenten Kunstwerks, sondern diente zur Dokumentation eines als historisch begriffenen Artefakts. Mit dem Anspruch einer vollständigen Materialwiedergabe aller Kunstepochen, einschließlich der Wiedergabe der signifikanten Details

²⁰ Johann Joachim Winckelmann: »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben«. In: ders.: *Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. von Wilhelm Senff, Weimar 1960, 164.

²¹ Vgl. zur Geschichte des kunsthistorischen Handbuchs: Hubert Locher: »Das ›Handbuch der Kunstgeschichte‹: Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum ästhetischen Urteil«. In: Wessel Reinink, Jeroen Stumpel (eds.): *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam, 1–7 Sept. 1996*, Dordrecht 1999, 69–87, Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, 243–291 und Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9).

²² Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 Bd. Paris 1810–1823. Das Werk d'Agincourts bestand aus drei Textbänden und drei Abbildungsbänden. Vgl. zu Séroux d'Agincourt: Locher 2001 (wie Anm. 21), 217–226, 268–277, und Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berliner Schriften zur Kunst*, Berlin 1998, 363–371, sowie Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 87–91.

²³ Vgl. Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 91.



Abb. 3: Die Madonna des Guido da Siena mit vergrößertem Detail, Kupferstich, aus: Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Bd. 4, Paris 1823, Tafel 107.

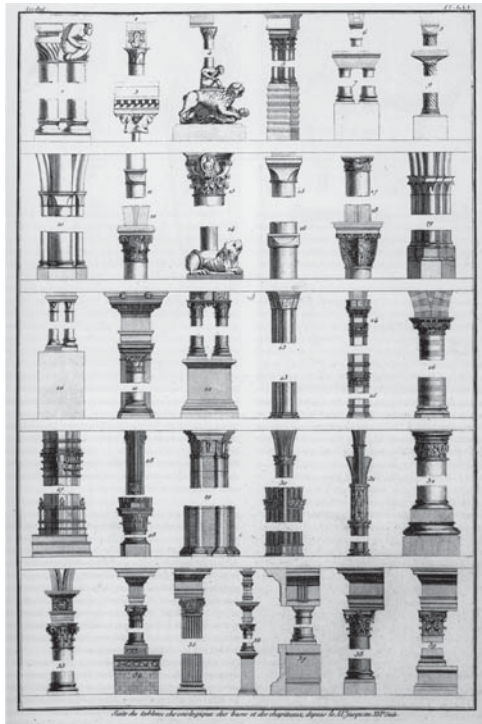


Abb. 4: Basen und Kapitelle des 11. bis 16. Jahrhunderts, aus: Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Bd. 4, Paris 1823, Tafel 70.

der einzelnen Kunstwerke (Abb. 3) wurden die Werke auf großformatigen Tafeln (Abb. 4) mit unterschiedlichsten visuellen Strategien ins Bild gesetzt: durch Gesamtansichten, Risse, Schnitte oder zahlreiche vergrößerte Detailansichten. Diese Form der visuellen Dokumentation konnte auf anschauliche Weise Sinnzusammenhänge belegen, welche die Betrachtung des Originals kaum leisten konnte und auch im Medium der Sprache bzw. durch den kunsthistorischen Kommentar nicht darstellbar waren. Der systematischen Zusammenschau auf großformatigen Tafeln wurde eine eigene Qualität der Wissensvermittlung zugeschrieben, die als komplementär zum Medium Text begriffen wurde und deren Bildlichkeit einen eigenen Diskurs zu entfalten schien. Diese Form der visuellen Argumentation sollte ohne den Rückgriff auf schriftliche Quellen oder biografische Notizen über den Künstler eine stimmige Chronologie der Kunstwerke leisten.

Kunstgeschichte in Büchern

Eine weitere umfassende »Kunstgeschichte in Bildern« entstand im Zusammenhang mit dem ersten Überblickswerk zur Kunstgeschichte in deutscher Sprache, das 1842 von Franz Kugler vorgelegt wurde.²⁴ Dieses 900 Seiten umfassende Panorama der Weltkunst erschien zunächst ohne Abbildungen. Doch schon im Vorwort der ersten Ausgabe hatte Kugler die Hoffnung auf die Publikation eines ergänzenden Bilderatlasses formuliert, um für den Leser durch die unmittelbare Anschauung den künstlerischen Entwicklungsgang visuell nachvollziehbar zu machen. Drei Jahre nach der ersten Veröffentlichung von Kuglers einbändigem Handbuch gab der Verlag die *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges* in vier Bänden heraus,²⁵ die mit den kunsthistorischen Ausführungen des Handbuchs abgestimmt waren.²⁶ Bis auf wenige Ausnahmen griffen die Herausgeber bei der Beschaffung der Abbildungen auf Vorlagen in bereits

²⁴ Vgl. Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842. Auch die zweite Auflage des Handbuchs blieb ohne Abbildungen, die fünf Jahre nach der ersten Auflage erschien und von Kuglers Schüler Jacob Burckhardt erweitert und ergänzt wurde. In den Jahren 1856 und 1859 erschien die dritte Auflage von Kuglers Handbuch in zwei Bänden und nun um Holzstiche ergänzt. Diese waren nach älteren Reproduktionen und nach seinen eigenen Zeichnungen angefertigt worden, vgl. hierzu: Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3., überarbeitete Auflage, 2 Bände, Stuttgart 1856, 1859. Zu den verschiedenen Ausgaben von Kuglers Handbuch vgl. Locher 2001 (wie Anm. 21), 244–254.

²⁵ Im Jahre 1845 erschien die erste Lieferung des Werkes in elf Tafeln, welche der Architekt August Voit und der Kupferstecher Heinrich Merz zusammengestellt hatten. Zwei Jahre später kam es zu einem Wechsel der Herausgeberschaft, als der Philologe Ernst Guhl und der Kupferstecher Joseph Caspar das Projekt übernahmen.

²⁶ Vgl. Ernst Guhl, Joseph Caspar (Hrsg.): *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*, 4 Bände, Stuttgart 1851–1856.

publizierten Überblickswerken der letzten 200 Jahre zurück. Nur für einige wenige Reproduktionen der Gegenwartskunst, die in den ersten Nachtragsbänden erschienen, wurden neue Vorlagen bestellt. Der Verlag entnahm die meisten Vorlagen Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst*, das 1832 um ein Bildkompendium ergänzt worden war.²⁷ Die Umrissstiche in diesem Bildband waren nur zu einem sehr geringen Teil nach Originalen gestochen worden, als Vorlagen hatten Gipsabgüsse und Kupferstiche gedient. Die zusammengetragenen Reproduktionen sollten den Argumentationsverlauf des Textes *im Bild* nachvollziehbar machen und die Darlegung der Form- und Stilgeschichte kunstgeschichtlicher Perioden veranschaulichen (Abb. 5). Die Darstellungen waren jedoch nicht immer geeignet, den Argumentationsgang von Kuglers Ausführung auch sinnvoll zu belegen. Auf großformatigen Tafeln wurde stets eine Reihe von Kunstwerken abgebildet und in einer Präsentationsform verklammert, welche die stilistischen Merkmale einer ganzen Kunstepoche suggerieren oder die Entwicklung eines einzelnen Künstlers dokumentieren sollte. Durch die Reduktion der Werke auf die Umrisslinien der Figuren der Gemälde und deren Präsentation in einem die tatsächlichen Größenunterschiede nivellierenden Maßstab wurden die Kunstwerke homogenisiert und dem Betrachter auf einen Blick verfügbar (Abb. 6).²⁸ Dieser Diskurs der Bilder suggerierte dem Betrachter die Vergleichbarkeit der Objekte und provozierte ein »vergleichendes Sehen«.

So wie Kuglers Handbuch zunächst ohne Illustrationen erschien, publizierte Carl Schnaase (1798–1875) im Jahr 1843 den ersten Band seiner *Geschichte der bildenden Künste* ebenfalls ohne Abbildungen.²⁹ Im Gegensatz

²⁷ Vgl. Karl Otfried Müller: *Denkmäler der alten Kunst. Gezeichnet und radirt von Carl Oesterley*, 2 Bände, Göttingen 1832–1856.

²⁸ In ähnlicher Weise wurden ein Vierteljahrhundert später vom E. A. Seemann Verlag die *Kunsthistorischen Bilderbogen* in vier Teilen für ein breites Publikum herausgegeben. In einer dekorativen Ordnung wurden die Holzstiche zusammengestellt, jedoch ohne dass explizit auf kunsthistorische Ausführungen eingegangen wurde. Auch das Textbuch von Anton Springer, das den *Kunsthistorischen Bilderbogen* ab 1881 beigegeben wurde, schlug keine Brücke zu den Abbildungen. Der Verlag E. A. Seemann hatte schon zuvor Wilhelm Lübkes: *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, 1855 in Leipzig bei Emil Graul publiziert, ab der zweiten Auflage von 1858 an herausgegeben, ebenso wie Lübkes: *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1863 und hatte daher zahlreiche Vorlagen zur Verfügung.

²⁹ Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 1. Auflage: 7 Bände, Düsseldorf 1843–1864, 2. Auflage, 8 Bände, Düsseldorf, Stuttgart 1866–1879. Vgl. zu Schnaases *Geschichte der bildenden Künste*: Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 106–109 und zu Schnaase: Henrik Karge: »Karl Schnaase. Die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert«. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* (2001), 7, 8, 87–100 und die Dissertation von Dan Karlholm: *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av »allmän konsthistoria« i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm 1996, welche Schnaases Arbeiten in Bezug zu den Handbüchern von Kugler, Lübke und Springer setzt.

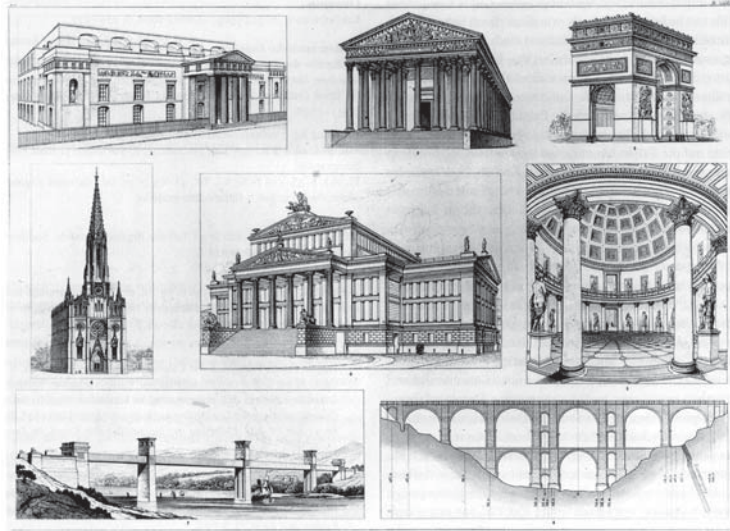


Abb. 5: Neuere Architektur, Kupferstich, aus: Ernst Guhl, Joseph Caspar: *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*, Stuttgart 1851–1856, Tafel 102 (D XXXIX).

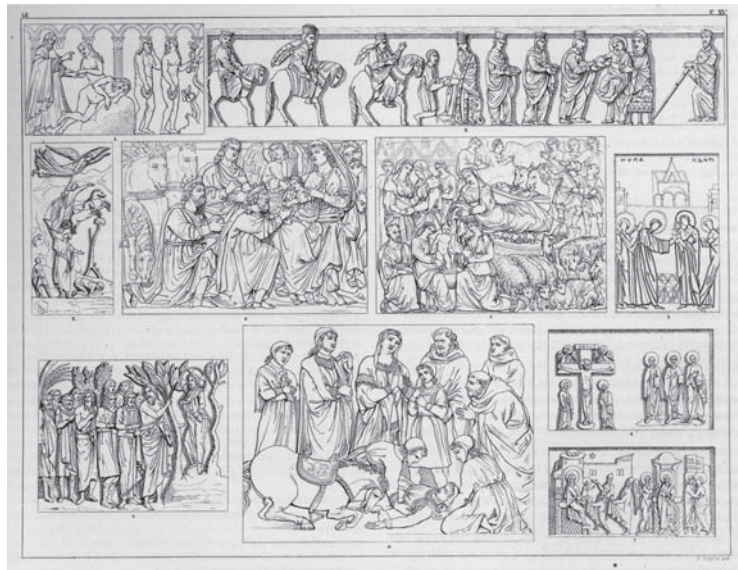


Abb. 6: Italienische Skulptur des Mittelalters, Stahlstich, aus: Ernst Guhl, Joseph Caspar: *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*, Stuttgart 1851–1856, Tafel XV.

zu anderen Autoren gab Schnaase der Vertiefung in den kunsthistorischen Kommentar deutlich den Vorzug vor der Anschauung durch Bilder bzw. Reproduktionen, die für ihn nur eine nützliche Zierde darstellten und keinen Beweis seiner kunsthistorischen Erläuterungen. Schnaases Darstellung des Verlaufs der künstlerischen Formgeschichte durch die Zeiten orientierte sich nicht an einer reinen Formengeschichte, welche die Analyse einzelner Kunstwerke bis ins Detail notwendig machte, vielmehr sah er den Gang der Entwicklungsgeschichte der Kunst durch außerkünstlerische Faktoren forciert und die Kunst in eine umfassende Kulturgeschichte eingebettet. Dennoch verwies er in seiner Schrift auf den Bilderatlas zu Kuglers Handbuch als Quelle zur Veranschaulichung der von ihm zitierten Kunstwerke. Erst im dritten Band, der im Folgejahr erschien, wurden Schnaases kunsthistorische Ausführungen um einige Holzstiche ergänzt. Im ersten Teil des vierten Bandes, der 1850 auf den Markt kam, wurde schließlich den kunsthistorischen Erläuterungen eine ganze Reihe von Reproduktionen an die Seite gestellt. Im zweiten Teil des vierten Bandes, der 1854 erschien, fügte Schnaase schließlich zahlreiche Abbildungen hinzu, die mit seinen Ausführungen korrespondierten. Er positionierte die Stiche auf je einer Buchseite (Abb. 7), damit der Leser in die Lage versetzt wurde, den kunsthistorischen Kommentar mit der Abbildung zu vergleichen. Durch die Gegenüberstellung

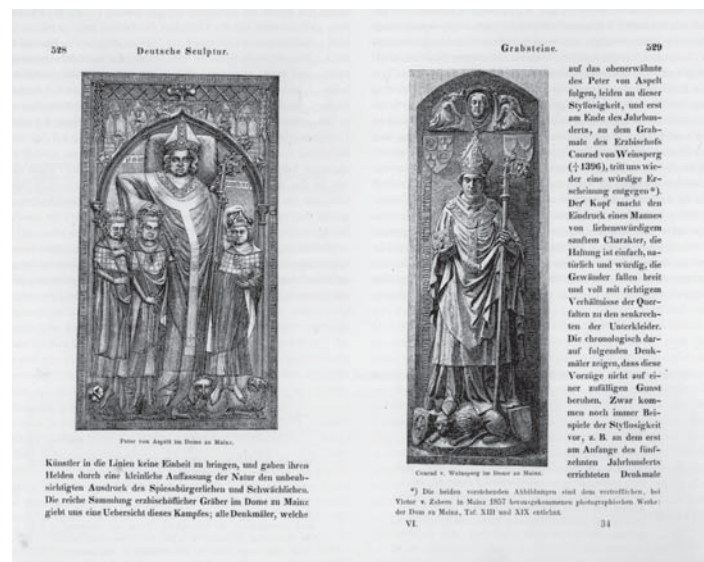


Abb. 7: Doppelseite, Holzstiche, aus: Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, Düsseldorf 1843–1861, Bd. 6, 528, 529.

der Kunstwerke auf den aufgeschlagenen Buchseiten konnte der Leser die Kunstwerke vergleichen, diese in eine Beziehung setzen und sein eigenes Urteil fällen. Zur Herstellung der Stiche der Skulpturen aus dem Dom zu Mainz hatten Fotografien als Vorlagen gedient, die bereits 1857 bei Victor von Zabern erschienen waren.

Atlas der Formen

Reproduktionsgrafik wurde zur Veranschaulichung kunsthistorischer Lehrgebäude nicht nur in Publikationen mit wissenschaftlichem oder pädagogisch-populärwissenschaftlichem Anspruch eingesetzt, sondern auch im universitären Unterricht. Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Lehrstühle für Kunstgeschichte an Hochschulen und Universitäten eingerichtet wurden,³⁰ begann unter den Vertretern des Faches eine kontroverse Debatte über die Leistungsfähigkeit verschiedener Reproduktionsmedien und deren sinnvollen Einsatz in Seminaren und Vorlesungen.³¹ Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts hatten fast alle Fächer an Universitäten, Hochschulen und Kunstakademien umfangreiche Lehrsammlungen aufgebaut,³² um den Unterricht anschaulich zu gestalten. Die Medien, die in der Vermittlung eingesetzt wurden, waren sehr unterschiedlich und reichten von Gipsabgüssen in der Archäologie³³ bis zu Wandtafeln und Feuchtpräparaten in der Zoologie.³⁴

³⁰ Vgl. hierzu umfassend: Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979.

³¹ Vgl. hierzu umfassend: Wiebke Ratzeburg: *Die Anfänge der Photographie und Lichtbildprojektion in ihrem Verhältnis zur Kunstgeschichte* (unveröffentlichte Magisterarbeit, Berlin 1998) und ders.: »Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre wissenschaftliche Grundlage in der Fotografie fand«. In: *Kritische Berichte* 1 (2001), 22–40 und Ingeborg Reichle: »Medienbrüche«. In: *Kritische Berichte* 1 (2001), 41–56.

³² Vgl. hierzu: Cornelia Weber: »Universitätssammlungen und -museen in Deutschland«. In: *Actes du Colloque: Le musée de sciences: dialogues franco-allemands, Wissenschaftsmuseen im deutsch-französischen Dialog (München 2003)*, Dijon 2004, 33–39, siehe ebenso die Datenbank zu Universitätsmuseen und -sammlungen in Deutschland: <http://publicus.culture.hu-berlin.de/sammlungen/> (Letzter Zugriff: 31.08.2006).

³³ Ein erster archäologischer Lehrapparat wurde 1834 in Leipzig gegründet, vgl. Johannes Overbeck: *Die archäologische Sammlung der Universität Leipzig*, Leipzig 1859, vgl. zu archäologischen Lehrapparaten an Universitäten: Johannes Bauer: »Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten. Eine Skizze ihrer Geschichte und Bedeutung«. In: *Jahrbuch für Universitätsgeschichte* 4 (2001), 117–132. Vorlegeblätter in Form von großformatigen Abbildungstafeln fungierten im Archäologieunterricht vor der Einführung von Diapositiven als unverzichtbare Unterrichtsmaterialien zur Veranschaulichung von historischen Artefakten. Speziell für den Unterricht zugeschnitten waren die in acht Bänden publizierten *Vorlegeblätter für archäologische Übungen* von Alexander Conze, vgl. Alexander Conze, Otto Benndorf: *Vorlegeblätter für archäologische Übungen I–VIII*, Wien 1869–76.

³⁴ Vgl. Massimiano Bucchi: »Images of Science in the Classroom. Wall Charts in Science Education, 1850–1920«. In: *British Journal of History of Science* 31 (1998), 161–184.

Für das Anlegen von Bildarchiven und Lehrapparaten stand den Vertretern des Faches Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von Bildmedien zur Verfügung. Die drei am weitesten verbreiteten grafischen Techniken zur Reproduktion von Kunstwerken waren die Lithografie, die farbige Chromolithografie, der Holzstich bzw. die Xylografie und der Stahlstich, zudem kamen weitere Verfahren wie die Hochätzung, der Lichtdruck, die Heliogravüre und die Autotypie sowie weitere Hybridverfahren hinzu.³⁵ Die Fotografie als fotomechanisches Reproduktionsverfahren, das vor allem durch Louis Jacques Mandé Daguerre und William Henry Fox Talbot öffentlich bekannt wurde, stellte nur ein Verfahren unter vielen dar. In den Jahrzehnten der Etablierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach legten zahlreiche Vertreter umfangreiche Bildersammlungen an, die sich aus den unterschiedlichsten Reproduktionsmedien speisten. In Berlin trug beispielsweise Herman Grimm (1828–1901) eine umfangreiche Foto- und Lichtbildsammlung in seiner *fotografischen Bibliothek* zusammen, in Basel sammelte Jacob Burckhardt (1818–1897) Fotografien³⁶ und projektierte damit den Aufbau eines *Atlases der Formen*, und in Göttingen, Landshut bzw. München und Zürich wurden große Grafiksammlungen³⁷ angelegt. Obwohl die Installation eines Lehrapparates bzw. einer Bildersammlung eine große logistische und finanzielle Leistung darstellte und oft nur durch den Einsatz privater finanzieller Mittel umgesetzt werden konnte, machte sich unter den Vertretern des Faches bald eine gewisse Skepsis gegenüber der wissenschaftlichen Leistungsfähigkeit des Bildmaterials breit, welches der Markt hergab.

Auf dem ersten internationalen Kunsthistorikerkongress, der 1873 im Österreichischen Museum für Industrie und Kunst in Wien tagte, wurde daher über die Herstellung von Kunstwerkreproduktion diskutiert, die wissenschaftlichen Ansprüchen genügen sollten. Anton Springer (1825–1891), seit 1860 erster ordentlicher Professor für Kunstgeschichte in Bonn und von 1873 an Professor für Kunstgeschichte in Leipzig, forderte die Erarbeitung wissenschaftlicher Standards zur Herstellung kunsthistorischer

³⁵ Vgl. zu den vielfältigen Verfahren zur Reproduktion von Kunstwerken im 19. Jahrhundert: Eva-Maria Hanebutt-Benz, Kristin Wiedau: »Techniken des Abbildens. Die drucktechnische Revolution im 19. Jahrhundert«. In: Krause, Niehr, Hanebutt-Benz 2005 (wie Anm. 9), 43–58.

³⁶ Vgl. zu Jacob Burckhardts Fotosammlung: Nikolaus Meier: »Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie«. In: Maurizio Ghelardi, Max Seidel (Hrsg.): *Jacob Burckhardt, storia della cultura, storia dell'arte*, Venedig 2002, 259–280.

³⁷ Vgl. Robert Stalla: »... wird die schöne Kupferstichsammlung zweckmäßig benutzt werden ...«. Die Funktion der Druckgraphik im universitären Kunstunterricht des 19. Jahrhunderts«. In: Robert Stalla (Hrsg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München, Berlin 2001, 37–47.

Lehrapparate, die Reproduktionen von Kunstwerken aller Länder und aller Zeiten umfassen sollten: »Das Studium der Kunstgeschichte ist so weit fortgeschritten, dass auch der bildliche Apparat, dessen es bedarf, nach wissenschaftlichen Grundsätzen hergestellt und geordnet werden muss.«³⁸ Daher beantragte Springer die Gründung einer *Gesellschaft für Photographische Reproduktionen* für kunstwissenschaftliche Studien mit dem Namen »Albertina«, deren Umsetzung Adolphe Braun in Dornach übernehmen sollte. Der Karlsruher Kunsthistoriker Bruno Meyer (1840–1918) schlug seinen Kollegen in Wien die Gründung einer Vereinigung zur Herstellung fotografischer Lichtbilder³⁹ vor, die wissenschaftlichen Standards genügen sollten, und präsentierte in Wien einen Apparat namens *Skioptikon*, der den kunsthistorischen Unterricht mit technischen Bildern aufwerten sollte.

Im Gegensatz zum manuell hergestellten Kupfer- oder Stahlstich erschien diesen Kunsthistorikern die Fotografie als das geeignete Medium, um wissenschaftliche Bilder sowohl für die Forschung als auch für die Lehre herzustellen und damit die Kunstgeschichte den empirischen Wissenschaften anzunähern.⁴⁰ Zahlreiche visuelle Strategien, die Kunsthistoriker zum Beleg ihrer Lehrgebäude bereits mithilfe der Reproduktionsgrafik angewandt hatten, konnten durch den Einsatz der Fotografie weiter optimiert werden. Dies waren sowohl die Herstellung von Bilderreihen für den Vergleich von Kunstwerken als auch die Untersuchung von Details durch die Konzentration auf Bildausschnitte und deren Darstellung in einer nahsichtigen Perspektive. Bereits der Kupferstich reduzierte die Komplexität des originalen Kunstwerks durch dessen Übersetzung in eine von Graustufen beherrschten zweidimensionale Fläche und forcierte die Homogenisierung und Vergleichbarkeit der reproduzierten Kunstwerke durch deren Wiedergabe in einem einheitlichen Format. Die Wiedergabe von Farbe war dem fotochemischen Prozess lange versagt,⁴¹ und selbst als

³⁸ Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, 8 (1873), 500.

³⁹ Als Bruno Meyer seinen Kollegen in Wien die fotografische Lichtbildprojektion vorführte, trat diese ihren Siegeszug als Lehrmittel in den Lehranstalten in den USA, England und Frankreich bereits an, vgl. hierzu umfassend: Jens Ruchatz: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003.

⁴⁰ Schon zwei Jahre vor dem ersten internationalen Kunsthistorikerkongress in Wien hatte Bruno Meyer in einem Artikel ausführlich über die Leistungsfähigkeit der Fotografie, Skulpturen in unterschiedlichen Modi wiederzugeben, reflektiert und Vorteile für das wissenschaftliche Arbeiten betont, in: Bruno Meyer: »Dr. Hermann Vogel's perspektivische Studien mit Hilfe der Photographie«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 6 (1871), 75–84.

⁴¹ Vgl. hierzu: Helmut Heß: »Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.« Zur frühen Reproduktionsfotografie«. In: Robert Stalla (Hrsg.): *Druckgraphik. Funktion und Form*, München, Berlin 2001, 137–144.

technische Verfahren erfunden waren, die zufriedenstellende Ergebnisse erzielten, wurde der Schwarz-Weiß-Fotografie weiterhin der Vorzug gegeben. Die Leistung einer fast mimetischen Abbildungstreue wurde schon einigen Verfahren der Reproduktionsgrafik zugeschrieben, da diese im 19. Jahrhundert längst nicht mehr nur manuelle, sondern auch maschinelle Verfahren einschlossen und Maschinen Kunstwerke bereits in Massen reproduzierten.⁴² Bis ins 19. Jahrhundert wurden zahlreiche Mischtechniken zur Reproduktion von Kunstwerken entwickelt, welche die Unterscheidung zwischen Original und Reproduktion fast unmöglich machten.

Von toten und lebenden Bildern

Mit der fotografischen Welterfassung wurden das Ringen um den Originalitätsbegriff und die Rivalität, die seit dem 18. Jahrhundert zwischen dem originalen Kunstwerk und dessen grafischer Reproduktion herrschte, auf die Reproduktionsgrafik und das neue fotochemische Verfahren übertragen. Der Kupfer- bzw. Stahlstich wurde im 19. Jahrhundert von vielen Kunsthistorikern der Sphäre der Kunst zugeschrieben, allein die einfühlsame Hand des Stechers schien in der Lage, die Größe des künstlerischen Werks in ein anderes Medium zu übertragen – die Fotografie hingegen wurde als technisches Verfahren ohne Autor begriffen. Der Wiener Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884), der von 1868 an der Albertina in Wien vorstand, bis er 1873 eine Professur für Kunstgeschichte an der Wiener Universität antrat, bezeichnete die Fotografie als »toter Apparat«, der nicht in der Lage sei, die dem originalen Kunstwerke »eingehauchte Seelenstimmung« wiederzugeben,⁴³ und übertrug so den bereits von Winkelmann postulierten Gegensatz zwischen *lebendigem* Original und *toter* Reproduktionsgrafik auf den Kupferstich und die Fotografie, wobei nun nicht mehr die Reproduktionsgrafik tote Bilder hervorbrachte, sondern der fotografische Apparat.

In den frühen Debatten über den Status der Fotografie wurde diese auf der einen Seite als *Bild* und somit als menschliches Artefakt und Kunstprodukt beschrieben und auf der anderen Seite als der zum Bild gewordene Gegenstand selbst, der sich als eine Art zweite Natur *im Bild*⁴⁴

⁴² Vgl. zur maschinellen Reproduktion von Kunstwerken vor der Fotografie das Kapitel »Raster-Maschinen«. In: Peter Frieß: *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993, 143–200.

⁴³ Moritz Thausing: »Kupferstich und Photographie«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866), Leipzig, 287–294.

⁴⁴ Vgl. Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, 26ff.

selbst abbildet, ein Bild, das im Erkenntnisprozess zuweilen als wichtiger eingeschätzt wurde denn der Gegenstand selbst. Herman Grimm bewertete den tiefen Einblick, den die fotografische Projektion dem Kunsthistoriker in seinen Untersuchungsgegenstand ermöglichte, als viel wichtiger denn die Konfrontation mit dem Kunstwerk.

In ähnlicher Weise beurteilte der Mediziner und Mikrobiologe Robert Koch (1843–1910) den Status der Bilder, die er mithilfe der Mikrofotografie von seinem Untersuchungsgegenstand anfertigte. Diese Bilder konnten für seine Forschung und die Kommunikation seiner Ergebnisse innerhalb der Forschergemeinschaft unter Umständen wichtiger sein als der Gegenstand selbst.⁴⁵ Die durch die Lichtbildprojektion hergestellte Sichtbarkeit ermöglichte Grimm Einsichten, die mit dem bloßen Auge nicht zu erzielen waren, und zugleich einer breiten Zuhörerschaft die unmittelbare Teilhabe an seinen Beobachtungen. Er verglich den Zugriff auf das Kunstwerk durch die fotografische Lichtbildprojektion mit dem Mikroskop des Naturwissenschaftlers und betrachtete die Möglichkeit der optischen Vergrößerung als Prüfstand für die Qualität eines Kunstwerks. Das Skioptikon war für Grimm »ein mit elektrischem Licht gespeistes Vergrößerungsglas«,⁴⁶ ein technisches Werkzeug, das keinen »falschen« Schein dulde und dem Sehvermögen des Auges überlegen war: »Wie das Mikroskop dem Auge des Naturforschers die wahren Geheimnisse der Schöpfung erst aufzuschließen scheint, verräth das Skioptikon uns die Geheimnisse der schaffenden Phantasie.«⁴⁷

Im einsetzenden Vergleich zwischen der Leistungsfähigkeit des menschlichen Auges und den durch einen fotochemischen Prozess aufgezeichneten Bildern fiel die natürliche Wahrnehmung nun als defizitär gegenüber der technischen Aneignung der Sichtbarkeit zurück. Durch die Fotografie wurde die menschliche Wahrnehmung als Vermittlung zwischen Gegenstand und Erkenntnis schließlich infrage gestellt, da sich die Fotografie als vermeintlich objektive Materialisation des Gegenstandes von den Wahrnehmungsbildern des Auges deutlich unterschied.⁴⁸ Dennoch wurde diesem technischen Verfahren die Fähigkeit zur objektiven Widergabe der Wirklichkeit zugeschrieben. Zudem schien es viel leichter, für dieses Verfahren

⁴⁵ Vgl. zu Robert Koch und die Mikrofotografie: Thomas Schlich: »Wichtiger als der Gegenstand selbst« – Die Bedeutung des fotografischen Bildes in der Begründung der bakteriologischen Krankheitsauffassung durch Robert Koch«. In: Martin Dinges, Thomas Schlich (Hrsg.): *Neue Wege in der Seuchengeschichte*, Stuttgart 1995, 143–174.

⁴⁶ Vgl. Herman Grimm: »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons«. In: ders.: *Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte*, Berlin 1897, 280.

⁴⁷ Ebd., 359–360.

⁴⁸ Ebd., 34.

kontrollierbare technische Standards zur Reproduktion von Kunstwerken zu formulieren, als dies für manuelle Verfahren der Fall war.

Bilder, die Wissen schaffen

In mehreren Aufsätzen von 1896 mit dem Titel *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*⁴⁹ thematisierte Heinrich Wölfflin (1864–1945) die Herausforderung, vor der das Fach Kunstgeschichte stand, visuelle und technische Standards für die Reproduktionsfotografie zu erarbeiten, und formulierte diese Standards für die Skulpturenfotografie.⁵⁰ Die Vielansichtigkeit der dreidimensionalen Skulptur sollte durch die fotografische Reproduktion in ein zweidimensionales Bild übertragen werden, was den Kunsthistoriker wiederum in die Lage versetzte, eine Interpretation der Skulptur *als Bild* vorzunehmen. Wölfflin verwies in seinem Aufsatz zudem auf den Umstand, dass die einzelne fotografische Reproduktion eine wichtige Quelle für den Forscher darstelle und es sich bei der wissenschaftlichen Rekonstruktion der Hauptansichten einer Skulptur zugleich um eine wissenschaftliche Aussage innerhalb der Forschungsarbeit handelte. Die Herstellung einer Fotografie, die einem wissenschaftlichen Anspruch genügen sollte, war somit ein äußerst prekäres Unterfangen, da sie zum einen als ein den schriftlichen Quellen ebenbürtiges Dokument aufgefasst wurde und zum anderen als visuelle Argumentation des Kunstwissenschaftlers fungierte, der sein Lehrgebäude bzw. seine Theorie damit *im Bild* belegte. Der kunsthistorische Blick oszillierte für Wölfflin daher zwischen der unmittelbaren Anschauung der originalen Kunstwerke und dem Lesen fotografischer Reproduktionen, die nach Kriterien hergestellt wurden, welche innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft abgesprochen wurden. Diese Maßnahmen der Objektivierung sollten den »wissenschaftlichen Zugriff« auf die Kunst garantieren. Im Laufe der Zeit wurden die Absprachen dieses Konstruktionsprozesses jedoch immer wieder modifiziert, sodass Aufnahmen einer Skulptur zum Beispiel aus den 1930er-Jahren in einem anderen Darstellungsmodus erscheinen als Aufnahmen aus den 1980er-Jahren. Erwin Panofsky (1892–1968) bezeichnete daher die Skulpturenfotografie schon 1930 als eine Form der kreativen Neuschöpfung und wollte diese weniger als objektive Reproduktion eines Kunstwerkes verstanden wissen. Panofsky zufolge handelte sich bei ihr

⁴⁹ Vgl. Heinrich Wölfflin: »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* (1896) Juli, VII Jg., 10, 224–228, und *Zeitschrift für bildende Kunst* (1897) September, VIII Jg., 12, 294–297.

⁵⁰ Heinrich Wölfflin war seit 1893 Professor für Kunstgeschichte in Basel, ab 1901 in Berlin, ab 1914 in München und ab 1924 in Zürich.

um »eine durchaus persönliche Neuschöpfung, bei der der Photograph, wiewohl er sich an Stelle des Pinsels einer »Maschine« bedient, in Bezug auf Ausschnitt, Distanz, Aufnahme-richtung, Schärfe und Beleuchtung nicht sehr viel weniger »frei« ist als ein Maler.«⁵¹

Mit der Fotografie trat zwischen Kunsthistoriker und Kunstwerk eine technische Apparatur, die den Blick auf die Kunst neu organisierte. An die Stelle der künstlerischen Vermittlung der großen Kunst durch den Kupferstich trat nun die Fotografie, welcher die vollständige Wiedergabe der Wirklichkeit zugeschrieben wurde und die daher als ideales wissenschaftliches Bildmedium galt. Aufgrund der Zuordnung der Reproduktionsgrafik zur Sphäre der Kunst konnte diese den Status einer wissenschaftlichen Quelle nie erlangen. Trotz der Skepsis gegenüber fotomechanisch hergestellten Reproduktionen entwickelte die erste Generation von Kunsthistorikern, die Lehrstühle an den Universitäten innehatten, ein hoch differenziertes System bildlicher Analysemittel und installierte einen visuellen Diskurs, der mithilfe technischer Bilder zu einer von schriftlichen Quellen differierten Quellenbasis führte. Ästhetische Artefakte wurden mithilfe von kodierten Übersetzungsverhältnissen in zweidimensionale Visualisierungen überführt und homogenisiert, um über die ganze Welt verstreute Artefakte in ein Ordnungssystem einzubetten und so der wissenschaftlichen Analyse verfügbar zu machen. Anknüpfend an visuelle Strategien, die schon Winckelmann in seinen Publikationen forciert hatte, gingen Kunsthistoriker und deren Verleger im 19. Jahrhundert daran, kunsthistorische Lehrgebäude bildlich und damit jenseits des Mediums Text darzustellen, um den Argumentationsverlauf des kunsthistorischen Kommentars *im Bild* nachvollziehbar zu machen. Der Einsatz von Reproduktionsgrafik, fotomechanischen Verfahren oder optischen Instrumenten machte das technische Bild zum Erkenntnisinstrument in der Kunstgeschichte und führte zu komplexen Diskussionen über das Verhältnis von individuellem Kunstwerk und Reproduktionsmedien sowie zu einer Kritik der visuellen Wahrnehmung und der Position des Kunsthistorikers innerhalb der Trias *Kunst-Bild-Wissenschaft*. Zudem wurde die Reflexion über den wissenschaftlichen Zugriff auf den kunsthistorischen Gegenstandsbereich lange vor dem Ausruf des »pictorial turn« bzw. »iconic turn« von einer differenzierten Bild- und Medienkritik getragen, da die Reflexion über bildliche bzw. visuelle Formen immer auch unter den Bedingungen des reflektierten Gegenstandes selbst – des Bildes – und dessen Reproduktion und Abstraktion durch das »wissenschaftliche« Bild vonstattenging.

⁵¹ Erwin Panofsky: »Original und Faksimilereproduktion«. In: *Der Kreis* 7 (1930), 3–16. In: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 1, II, Berlin 1998, 1078–1091, hier: 1089.

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