

„Der Wissenschaften und der Künste Dienerin“ Fotografie als kunsthistorisches Arbeitsinstrument von Kilian Kohn

Der Nutzen, den die Fotografie für die Kunstgeschichte, zumal die Denkmalpflege, haben könnte, wurde sehr früh erkannt. Schon der Daguerreotypie, einem zwischen 1835 und 1839 entwickelten Fotografie-Verfahren, schrieb man dieses Potential zu. Mit unverkennbarer Euphorie äußerte sich der französische Schriftsteller und Kritiker Jules Janin (1804-1874):

„Der Daguerreotyp ist dazu bestimmt, die schönen Seiten der Natur und der Kunst zu reproduzieren [...] er ist das treue Gedächtnis aller Denkmäler [...] er ist dazu bestimmt, zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren, von denen wir nur teure und unzulängliche Kopien haben.“ (Janin 1839)

Zwölf Jahre später, 1851, schickte die Pariser *Commission des Monuments Historiques*, das damalige französische Amt für Denkmalpflege, fünf Fotografen auf Fotoexpedition in die französischen Provinzen. Der Auftrag dieser Expedition, die als *Mission Héliographique* bekannt geworden ist, lautete, die wichtigsten Baudenkmäler fotografisch zu dokumentieren, um so die Denkmalpflege bei der Planung von Restaurierungskampagnen zu unterstützen. Sehr früh kam der Fotografie also die Rolle einer Dienerin der Kunstgeschichte zu.

Das Verlangen der Kunstgeschichte nach qualitätsvollen Reproduktionen wurde von Fotografenateliers bereitwillig befriedigt. Louis Blanquart-Evrard legte bereits 1851, im Jahr der Gründung seiner *Imprimerie Photographique*, mit seinem *Album Photographique de l'Artiste et de l'Amateur* eine umfangreiche Sammlung kunsthistorischer Aufnahmen vor. 1854 gründeten die Brüder Leopoldo, Romualdo und Guiseppe Alinari in Florenz einen Verlag, der sich auf die Herstellung und den Vertrieb hochwertiger Aufnahmen italienischer Kunst- und Bauwerke spezialisierte. Auch in

Deutschland entstanden Verlage, die sich der Verbreitung von Reproduktionen widmeten, etwa Seemann in Leipzig (1858) oder Hanfstaengl in München (1868).

Kunsthistoriker wie Herman Grimm erkannten bald die „Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesammte (!) kunstgeschichtliche Material“ (Grimm 1865), um das immer umfangreicher verfügbaren Abbildungen zu sammeln und ordnen. Wie mit den Reproduktionen umzugehen sei, beschäftigte auch die Teilnehmer des *Ersten Kunstwissenschaftlichen Congress*, der 1873 in Wien stattfand. Dort wurde ein Diskussionspunkt eigens der Frage der „Reproduktion von Kunstwerken und deren Verbreitung“ gewidmet. Eine immer systematischere Nutzung der Fotografie durch die kunsthistorischen Institute begann ab den 1880er Jahren.

Der Fotografie kamen bereits im 19. Jahrhundert zahlreiche der Funktionen zu, die sie noch heute im kunsthistorischen Arbeitsalltag besitzt. Ob als Gedächtnisstütze oder Ersatz für das, was man nie gesehen hat; ob als Dokumentation von Kunstwerken in ihrem sich stets veränderndem Erhaltungszustand oder ganz pragmatisch als Lehrmittel im Unterricht und als Abbildung in Publikationen – ohne den Einsatz von Fotografien wäre eine Ausübung des Berufs ‚Kunsthistoriker‘ heute kaum noch vorstellbar.

Für die meisten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts lagen die Vorteile des Medium klar auf der Hand. Wilhelm Lübke (1826-1893) etwa schrieb 1873:

„Keinem technischen Hilfsmittel der Gegenwart ist die Kunstwissenschaft zu solchem Dank verpflichtet, wie der Photographie. Sie eigentlich hat uns erst in die Lage versetzt, vergleichende Stu-



Alinari
Bologna - Porta del Collegio di Spagna (Opera del XIV. Secolo)
ca. 1880-1890
25,2 x 19,2 cm
Albuminabzug auf Karton

dien mit jener Sicherheit zu betreiben, auf welche der Wechsel der subjektiven Stimmung, der Beleuchtung, der Tageszeit, des Aufbewahrungsortes keinen Einfluss mehr übt.“ (Lübke 1873)

Die Fotografie erleichterte nach Lübkes Ansicht nicht nur „vergleichende Studien“, sondern zeichnete sich besonders durch ihre vermeintliche Objektivität aus. Gerade hierin sahen viele Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts eine Möglichkeit, ihr Fach im Sinne einer exakten Wissenschaft zu etablieren.

Die allmähliche Herausbildung einer mit wissenschaftlichen Methoden operierenden Kunstgeschichte hängt also eng mit der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie zusammen. In diesem Sinne wurden von kunsthistorischer Seite auch Regeln aufgestellt, denen die Fotografie zu folgen hatte, um sich als wissenschaftliche Quelle zu behaupten. Heinrich Wölfflin (1864-1945) veröffentlichte bspw. 1896 einen Aufsatz mit dem Titel „Wie man Skulpturen aufnehmen soll.“ Manche Fotografenateliers arbeiteten dem Objektivitätsbedürfnis der Kunsthistoriker bewusst entgegen. So bildeten die Alinari in vielen ihrer Architekturaufnahmen Messlatten mit ab, um einen leichteren Nachvollzug von Gebäudedimensionen zu ermöglichen. Auch mitabgelichtete Personen konnten die Funktion eines solchen Vergleichsmaßstabs erfüllen.

Der Einfluss, den die immer intensivere Nutzung von Fotografien auf die Kunstgeschichtsschreibung hatte und hat, ist nicht von der Hand zu weisen. Ganze Methoden verdanken ihre Entstehung zumindest teilweise der Fotografie, so etwa Heinrich Wölfflins formanalytische Herangehensweise des vergleichenden Sehens. Gleichzeitig übt die Fotografie aber auch einen nicht geringen Einfluss auf die kunsthistorische Kanonbildung aus. Werke, die besonders häufig reproduziert werden, werden auch häufiger rezipiert und untersucht. Diese Entwicklung rief in der ersten Hälfte des

20. Jahrhunderts zunehmend skeptische Reaktionen hervor. Am prägnantesten ist hier wohl die Feststellung des Philosophen Walter Benjamins (1892-1940), das Kunstwerk habe im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit seine einmalige Aura eingebüßt.



Alinari
Bologna - Collegio di Spagna. Il Cortile. (XIV. Secolo)
ca. 1880-1890
19,3 x 24,8 cm
Albuminabzug auf Karton

Das Baptisterium des Calixtus in Cividale

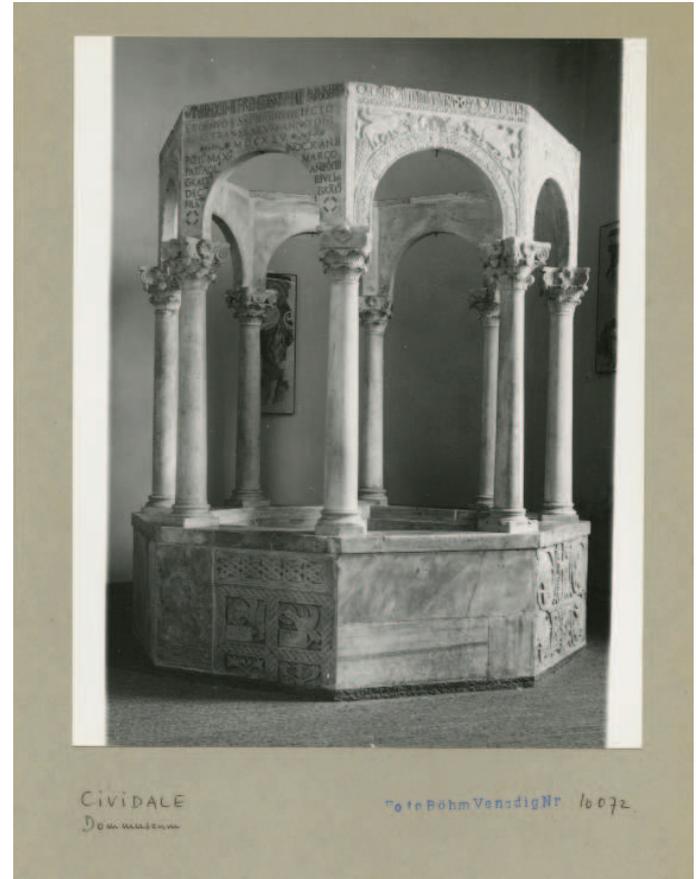
Beide Aufnahmen zeigen dasselbe Kunstwerk, das sogenannte Baptisterium des Calixtus oder Calistus, jedoch in unterschiedlichen Zuständen. Schon ein schneller Vergleich der beiden Fotografien, zwischen denen ca. 50 Jahre liegen, macht dies deutlich. So ist klar ersichtlich, dass das Baptisterium in der früheren Aufnahme sich noch im Dom Santa Maria Assunta befindet, in der späteren Aufnahme dagegen schon im Museo Cristiano von Cividale. Auch am Baptisterium selbst lassen sich einige markante Unterschiede feststellen. Während die frühe Aufnahme im Innern des Baptisteriums noch einen weiteren, wohl figurengeschmückten Taufbrunnen zeigt, ist dieser in der späteren Aufnahme nicht mehr vorhanden. Zudem wurde der Zugang zu dem Baptisterium durch zwei Platten geschlossen. Weniger auffällig sind Veränderungen in der Anordnungen der Bögen. Bei näherem Hinsehen ist jedoch klar erkennbar, dass die beiden im Bild vorderen Bögen in den beiden Aufnahmen nicht dieselben sind.

Die unterschiedliche Anordnung der einzelnen Teile des Baptisteriums stellt jedoch nicht zwangsläufig eine willkürliche Veränderung gegenüber einem Originalzustand dar. Bei dem Baptisterium, das auf den Patriarchen Calixt (gest. 756) zurückgehen soll, handelt es sich tatsächlich um eine spätere Rekonstruktion aus unterschiedlichen Fragmenten. 1448 war Cividale von einem schweren Erdbeben betroffen, das auch Zerstörungen im Dombereich der Stadt anrichtete. Die dabei entstandenen Fragmente unterschiedlicher Kunstwerke wurden im Laufe der folgenden Jahrhunderte neu angeordnet – u.a. zu dem Baptisterium des Calixtus.

Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Aufnahmen desselben Kunstwerks ist jedoch nicht nur aus denkmalpflegerischer Perspektive interessant und wichtig, sondern auch für die kunsthistorische Erforschung und Interpretation von Kunstwerken. Ohne den Rückgriff auf ältere Fotografien, die Veränderungen im Zustand von Kunstwerken belegen, kann es leicht zu Fehlinterpretationen kommen.



Josef Wilha
 Cividale, das Baptisterium des Calistus im Dome, 712-744
 ca. 1890-1900
 24,8 x 20 cm
 Kollodiumabzug auf Karton



Unbekannter Fotograf
 Das Baptisterium des Calistus in Cividale
 nach 1946
 25,2 x 20,4 cm
 Silbergelatineabzug auf Karton