

„By a happy accident ...“, Meisterwerk, Reproduktion, Fotografie

CAECILIE WEISSERT

Die Erfindung der Fotografie bedeutete für die Reproduktion von Kunstwerken den seit der Erfindung der graphischen Verfahren folgenreichsten Einschnitt. Das Jahr 1839 wird von der Forschung überwiegend als Beginn eines neuen Zeitalters für Kunst und Kunstgeschichte gewertet.¹ Aber erst Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Fotografie die Graphik im Bereich der Reproduktion von Kunstwerken faktisch abgelöst.² Der Prozess verlief dabei keineswegs geradlinig und ohne Diskussionen, denn die Fotografie musste sich in technischer, praktischer und theoretischer Hinsicht ihren Platz im Gefüge der Künste erst streiten. Die Zeit dazwischen zeigt viele Facetten der Diskussion. So löst die Fotografie erneut eine Diskussion um Aufgabe und Status der Reproduktion aus, die sich besonders prägnant an der Frage nach dem Meisterwerk manifestiert. Immer schon wurde der Bezug zwischen Meisterwerk und Rezeption hinterfragt und diskutiert. Mit der Erfindung der Fotografie tritt diese Diskussion in eine neue Phase. Sie wird ausgelöst und belebt durch die anfänglichen technischen Schwierigkeiten bei der fotografischen Reproduktion, durch den Anspruch, den das neue Reproduktions-Medium dessen ungeachtet gegenüber den tradierten erhebt, durch die theoretische Diskussion, die in der Folge dadurch ausgelöst wird und schließlich durch den endgültigen Sieg, den die Fotografie als Möglichkeit der Reproduktion von Kunstwerken ganz allgemein davonträgt. Es wird zu zeigen sein, dass und wie der Begriff des Meisterwerks in der Folge dieses Prozesses sich einerseits behauptet, andererseits sich ausdifferenziert und erweitert. Im Zentrum des Beitrags steht die Darstellung dieser Prozesse, so dass dem Leser keine erneute Diskussion der Thesen Walter Benjamins präsentiert wird. Zu Beginn soll ein Beispiel das Thema verdeutlichen.

Das Fresko des „Letzten Abendmahls“ von Leonardo da Vinci (Abb. 1) genießt seit seiner Entstehung den Ruf eines der bedeutendsten Meisterwerke der europäischen Kunst. Der französische Maler Pierre-Paul Prud'hon betont 1785: „Dieses Bild ist das her-

¹ So von Anthony Hamber: „The advent of the photographic processes of Daguerre and more specifically William Fox Talbot heralded a new age in the study of the history of art“. A. Hamber, *The use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*. – H. E. Roberts, (Hrsg.), *Art History through the Camera's Lens*. London, 1995, S. 89–121, 89.

² H. Rooseboom, *Fotografie in druk / Photography in print*. – M. Boom, H. Rooseboom (Hrsg.), *Een nieuwe Kunst*. Amsterdam, 1996, S. 203–212, 211 f.

vorrangendste Gemälde der Welt und das Meisterwerk schlechthin der gesamten Malerei.“³ Die Frage, ob Prud'hon jemals Mailand besucht und das Fresko im Original gesehen hat, muss nicht geklärt werden, denn der Ruhm eines Meisterwerks eilte diesem längst durch unzählige Reproduktionen und literarische Beschreibungen voraus. Bestellt wurde es bei Leonardo von Lodovico Sforza für das Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand und es entstand zwischen 1495 und 1497. Kein anderes Werk Leonardos wurde bereits von den Zeitgenossen so frühzeitig und so überschwänglich gefeiert. Neben dem Motiv der variantenreichen und lebensecht dargestellten Gesten der Jünger Christi wurde der frühzeitige Verfall, des in einer nicht sehr dauerhaften Technik aus Tempera und Öl auf Putz gemalten Werks, Thema der Diskussion. So hält Antonis de Beatis bei seinem Besuch 1517 fest: „Es ist ganz ausgezeichnet, obwohl es bereits beginnt schadhaft zu werden.“⁴

Sofort nach seiner Fertigstellung wurde es kopiert, durch die graphische Reproduktion vervielfältigt und über Europa verbreitet, wodurch sich seine visuelle Präsenz vom Original löste. Im Medium der Graphik konnte es, unabhängig vom Zustand des Originals, unbeschadet und intakt weiterleben (Abb. 2). Auch wenn Leonardo die Hauptattraktion Mailands darstellte, äußerten einige Kunstreisende schon früh, es sei doch besser, das „Letzte Abendmahl“ in seinen Kopien zu studieren.⁵ Ohne Autopsie fand die Konfrontation mit dem Ist-Zustand des Originals erst in den 1850er Jahren statt, als die ersten Fotografien den tatsächlichen Zustand des Freskos dokumentierten (Abb. 3).

Im Januar 1987 stellte Andy Warhol in einer Mailänder Galerie gegenüber dem Kloster Santa Maria delle Grazie eine Werkserie nach Leonardo da Vincis Abendmahl aus (Abb. 4).⁶ Warhol thematisiert ein Werk, das in unaufhaltsamem Verfall begriffen war und nur noch als sein eigener Schatten überlebte. Es war aber im kollektiven Gedächtnis mit einer Deutlichkeit präsent, welche dem Zustand des Originals eklatant widersprach.⁷ „Warhol breitet das ganze Spektrum seiner Produktionsweise aus, um die Metamorphosen durchzuspielen, die ein Werk erfährt, sobald es sich in sein eigenes Abbild verwandelt hatte. Ein tiefer Abgrund öffnete sich jetzt zwischen dem Unikat des Werkes und der Allgegenwart seiner Reproduktionen, deren Gestaltwandel nahezu unbegrenzt war. Das Erstaunliche daran war nur, dass sie selbst in der undeutlichsten Assoziation noch die Aura des Werkes einfingen, dem sie doch so unähnlich geworden waren.“⁸ So beschreibt Hans Belting die Situation Ende des 20. Jahrhunderts. Typisch für Warhol ist das Verfahren der nach Fotovorlagen maschinell hergestellten Silkscreens (Siebdrucke). Er betont damit die Serialität in der Herstellung und stellt den Status des Autors grundsätzlich in Frage. Warhol scheint

³ Zitiert nach F. Zöllner, Leonardo da Vinci 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen. Köln, 2003, S. 135.

⁴ Zitiert nach F. Zöllner, Leonardo da Vinci, S. 122.

⁵ W. Cahn, Masterpieces. Chapters on the history of an idea. Princeton, 1979, S. 127.

⁶ Siehe dazu C. Schulz-Hoffmann (Hrsg.), Andy Warhol. The last Supper. Stuttgart, 1998.

⁷ H. Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München, 1998, S. 441. Siehe auch K. Herding, Andy Warhols Finale. Das Letzte Abendmahl des Jahrhunderts. – R. Brandt (Hrsg.), Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig, 2001, S. 288–329.

⁸ H. Belting, Das unsichtbare Meisterwerk, S. 441.

aber nur der vorläufige Endpunkt einer Entwicklung zu sein, die bereits kurz nach der Fertigstellung des Freskos einsetzte.

Ein Paradox früher Reproduktionsfotografie

Im Jahre 1867 erschien ein Prachtband über das „Letzte Abendmahl“ von Leonardo da Vinci bei Friedrich Bruckmann in London.⁹ Aus dem Titelblatt erfährt der Leser, dass in diesem Buch die originalen Kreidezeichnungen von Leonardo aus der Sammlung in Weimar wiedergegeben sind. Der Autor Joachim Sighart begründet das Projekt damit, dass das Fresko sehr schnell als ein Wunder betrachtet wurde.¹⁰ Wie Schelling sehr richtig angemerkt habe, besitze das Schöne (the beautiful) nur einen Moment der höchsten Schönheit (supreme beauty), bevor diese wieder vergehe – ein Moment der in Leonardos Werk erreicht sei.¹¹ Nur kurze Zeit, so Sighart, stand das „Letzte Abendmahl“ den bewundernden Blicken in seiner ursprünglichen Schönheit und Unverbrüchlichkeit zur Verfügung.¹² Bereits Mitte des 16. Jahrhunderts war es halb zerstört, ein dunkler Fleck. Bis Mitte des 18. Jahrhunderts sei es dann auch vernachlässigt worden, bis eine große Restaurierungskampagne sich seiner annahm, es aber eher verschlechterte als verbesserte. So präsentiere sich das Fresko um 1850 als ein Schatten, ein Gespenst (spectre), eine mitleiderregende Ruine der einst unvergleichlichen und bezaubernd schönen Schöpfung Leonardos. Sighart sieht sich zu der Schlussfolgerung gezwungen, dass Leonardos größtes und perfektestes Werk nun tot und begraben sei.¹³ Daran könnten auch die vielen qualitätvollen graphischen Reproduktionen und Kopien nichts ändern, denn all die Imitationen und Kopien nach Meisterwerken durch fremde Hände seien dem Original weit unterlegen.¹⁴ Ihnen fehle immer das Erlesene (exquisiteness), die Zartheit (delicacy) sowie der Charme eines originalen Werks. Mit Goethe bestätigt Sighart allen Kopien einen, im Verhältnis zum Original untergeordneten Status da sie immer den Geschmack und die Zeit ihrer Entstehung in sich trügen.¹⁵ Daher müsse das Fresko von Leonardo als für immer verloren betrachtet werden.

⁹ J. Sighart, *The Lord's Supper. Christ and his twelve disciples. From the original crayon-drawing of Leonardo da Vinci in the possession of her Royal Highness the Grand Duchess of Saxony-Weimar* by John Niessen conservator of the Museum Wallraf-Richartz at Cologne. London, 1867.

¹⁰ „The painting was therefore very soon looked upon as a wonder, admired, copied, and imitated for other monasteries.“ – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (1).

¹¹ „But Schelling has very properly remarked that the Beautiful has only one moment of supreme beauty, and then commences to fade and fall away. If ever this remark was verified, it has been in this Masterpiece of Leonardo's.“ – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (1).

¹² „It was only allowed to stand before the eyes of the admiring beholder for a very short time in its original beauty and inviolability.“ – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (1).

¹³ „(...) a shadow, a spectre, a pitiable ruin of the once incomparable and enchantingly beautiful creation of Leonardo. We must confess that Leonardo's greatest and most perfect work is dead and buried here.“ – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (2).

¹⁴ „(...) all the imitations of, and copies from masterpieces of art by stranger's hands are greatly inferior to the original.“ – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (3).

¹⁵ J. Sighart, *The Lord's Supper*, (4). So reproduzieren sie alle „this incomparable work changed, academically correct, but either too real and vigorous, or insipid and cold, without the ideality, grace, perfection, and the simplicity and harmony, which the original must have possessed“.

Nach dieser entmutigenden Katastrophenmeldung eröffnet Sighart einen Ausweg: er berichtet von elf neu entdeckten Vorzeichnungen der Apostel von der Hand Leonardos.¹⁶ Dabei handele es sich um farbige Kreidezeichnungen auf grauem Papier von größter Zartheit.¹⁷ Durch diesen Fund erlebe der Betrachter geradezu eine Apotheose des Werks, denn Sighart endet emphatisch, indem er ausführt Leonardos Werk sei wiedergefunden worden, es sei aus dem Grab des Vergessens (grave of oblivion) auferstanden. Aufgabe der Publikation sei es nun, diese Meisterzeichnungen durch Fotografien zu veröffentlichen.¹⁸

Blättert man nun, auf diese Weise eingestimmt, zu den Abbildungen, erwartet den Leser ein Paradox: die eingeklebten Fotos zeigen nicht etwa die originalen Zeichnungen, sondern Nachzeichnungen (Abb. 5). Verschärfend kommt hinzu, dass diese Zeichnungen sich nicht darum bemühen, dem Duktus der Vorlagen zu folgen, sondern diese in die Manier eines Kupferstichs übersetzen. Aber nicht nur die Abbildungen, sondern auch der Text vollzieht diesen Wandel von der kritischen Distanz gegenüber allen manuellen Reproduktionen hin zu einem euphorischen Lob der vorliegenden Nachzeichnungen. Denn der Maler Johannes Niessen, seit 1869 Konservator des Wallraf-Richartz-Museums in Köln¹⁹ hatte den Auftrag bekommen, die Zeichnungen Leonardos – heute werden sie seinen Schülern zugeschrieben²⁰ – zu kopieren und diese Kopien dann durch Fotografien zu publizieren. Niessen habe, so Sighart, die vorhandenen Blätter aber nicht nur mit einer bewundernswerten Präzision (admirable precision) reproduziert, sondern die Serie um die fehlenden Studien (Simon, Thaddäus und Christus) auch noch ergänzt. Sighart sieht bei diesen Rekonstruktionen einen Leonardo verwandten (kindred) und genialen Geist (genial spirit) am Werk.²¹ Vor allem mit dem Kopf des Christus sei Niessen eine geradezu kongeniale Leistung gelungen. Offen bleiben die Fragen, warum Niessens Vorzeichnungen dann nicht als Kupferstiche publiziert wurden und warum die farbigen Kreidezeichnungen nicht direkt abfotografiert werden konnten? Bevor der Beantwortung dieser Fragen nachgegangen wird, soll an einem weiteren Beispiel die zunächst noch nicht recht verständlichen „Scurrilitäten“ der frühen fotografischen Reproduktion aufgezeigt werden.

Auch die Teppichkartons Raffaels galten sofort nach ihrer Fertigstellung als bedeutende Werke (Abb. 6). Sie fanden unzählige Nachahmer. Bereits 1518 kursierten erste Stiche.

¹⁶ Er fährt fort, sie befänden sich in Weimar. In der ehemaligen Sammlung in Weimar befanden sich acht Blätter mit den Köpfen. 1962 verkaufte Sotheby, London, diese als Zeichnungen Andrea Solaris. 1978 tauchte nochmals bei Sotheby der Kopf des Simon auf. Siehe G. Eichholz, *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*. Eine systematische Bildmonographie. München, 1998, S. 319, mit weiterführender Literatur. Siehe auch E. Möller, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci*. Baden-Baden, 1952, S. 103–108.

¹⁷ „We can now certainly assert that in the collection of Weimar, we have once again Leonardo's immortal work, in all the wonder of its conception, in the delicacy and beauty of its form, so expressive of the feeling of each soul, and in the harmony of the whole“. – J. Sighart, *The Lord's Supper*, (4).

¹⁸ J. Sighart, *The Lord's Supper*, (4). Smith hatte dazu 1863 wesentlich kritischer vermerkt: „The cartoons of the single heads happily remain (...) This faded drawings gives but a faint idea“. R. H. Smith, *Expositions of Great Pictures. Illustrated by Photographs*. London, 1863, S. 48.

¹⁹ Johannes Niessen (1821–1910), Porträt- und Landschaftsmaler, Lithograph und Radierer.

²⁰ Siehe G. Eichholz, *Das Abendmahl Leonardo da Vincis*, S. 319.

²¹ J. Sighart, *The Lord's Supper*, (3).

Vergleichbar dem „Letzten Abendmahl“ litt auch ihr Erhaltungszustand – diesmal wegen des unermüdlichen Gebrauchs als Vorlagen für Teppiche. Schon 1573 wurde Kardinal Grandvella darüber informiert, dass die Kartons zu stark beschädigt seien, um verschickt zu werden.²² Danach wurden sie in Streifen geschnitten und weitgehend vergessen. Anfang des 18. Jahrhunderts begann dann ihr erneuter Aufstieg zum Meisterwerk. Jonathan Richardson schrieb 1725 in „The Connoisseur“: „With art critics and connoisseurs, the cartoons became canonical, not only because of their subject matters but as masterpieces of the art of nature, or history painting.“²³ Und Reynolds lobt sie mehrfach in seinen „Discourses“ als einen Höhepunkt der Kunst Raffaels.²⁴ 1711 wurde der berühmteste Graphiker Roms, der Franzose Nicolas Dorigny, nach England eingeladen, um die Kartons im Kupferstich zu reproduzieren.²⁵ Von dieser Zeit an stieg ihre Popularität zusehends.

Im Jahre 1860 publizierte dann Richard Henry Smith sieben Albuminabzüge, direkt vom Original (Abb. 7).²⁶ Er betont, dass nun all seine Beobachtungen vom Leser direkt im Original – via Foto – nachvollzogen werden können, und damit die absolut treue Übereinstimmung von Vorlage und Reproduktion.²⁷ Bei der Besprechung der einzelnen Teppiche reflektiert er auch auf die Fotografien selbst. Zu dem Foto der „Berufung Petri“ heißt es: Der besondere geheimnisvolle Effekt der Fotografie stehe in ungewohnter Übereinstimmung zu dem hier dargestellten Thema, denn es betone Raffaels Absicht, nicht die Schlüsselübergabe an Petrus darzustellen – der Schlüssel ist auf dem Foto kaum zu sehen – sondern Christus körperliche Erscheinung nach der Auferstehung.²⁸ So verbessere das Foto in diesem Fall sogar den originalen Entwurf, denn es betone einen Aspekt, den Raffael in den Kartons nicht habe zeigen können.²⁹ Die „Tricks“ der frühen Fotografie konnten beispielsweise auch

²² Vgl. D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*. London, 1994, S. 20.

²³ J. Richardson. – *The Connoisseur*, 1825.

²⁴ Sir J. Reynolds, *Discourses of Art*. Edited by Robert R. Wark. 3. Auflage, Yale, 1997. S. 78 f., 81, 155, 156, 216, 219 f., 238.

²⁵ Diese befanden sich damals im königlichen Palast in Hampton Court und galten als die wichtigsten Kunstwerke in England. So war ihre Verbreitung durch die Reproduktion dazu angetan, England neben Rom und Frankreich als Metropole der Kunst aufzuwerten. T. Clayton, *The English print 1688–1802*. New Haven/London, 1997, S. 49–52.

²⁶ R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*. Illustrated by Photographs, printed by Negretti and Zamba. London, 1860.

²⁷ „It will be as easy for *readers*, now photography has lent its aid, to judge for themselves the correctness of the various statements“. Und in einer Anmerkung wird der Gebrauch eines Vergrößerungsglases empfohlen: „The use of a glass will be sometimes a necessity, and will be always an advantage in the study of the photographs“. – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, Vorwort.

²⁸ „The peculiar weird-like effect of photography is in strange keeping with the scene here depicted. Raphael has evidently attempted to represent the body of our Lord after his resurrection (...).“ – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*. S. 16. Kurz davor liest man: „The keys are more conspicuous in the engraving than they are in the original (...) The photograph is never likely thus to mislead a spectator. Here the keys are almost invisible. (...) In the photograph the body looks more like an appearance than reality“. – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, S. 15.

²⁹ „It is not often that an idea is improved by translation (...) There is, in this case, such an instance. The photograph, in two points, is superior to the cartoon. It is not only less ambiguous, but it is more impressive. Were Raphael to see this new version of his work, he would find that it had removed the possibility of mistaking the subject of his picture, and that it had developed from his cartoon, an effect that he himself

das Hell-Dunkel im Verhältnis zum Original, und somit die Wirkung der Komposition verstärken.³⁰ Diesmal ist es also nicht die kongeniale Hand des Künstlers, sondern es sind technische Eigenheiten der frühen fotografischen Verfahren, die das Original verändern, ja in den Augen des Autors sogar verbessern. Das erinnert alles stark an den Umgang mit Stichen. Auch die Rezensenten des Bandes sprechen über die Qualität der Fotos wie über die von Stichen: Die Fotografien seien hervorragend und sie offenbarten Aspekte, die am Original so nicht beobachtet werden könnten.³¹ Parallel zu dem Begriff der Interpretationsgraphik kann hier von (technischer) Interpretationsfotografie gesprochen werden.

Überraschenderweise greift Smith aber, trotz der so beschriebenen Vorzüge der Fotografie, bei der zweiten Auflage (1868) wieder auf Fotos nach Stichen zurück. In der Einleitung zu dem kleinen Bändchen „Expositions of Great Pictures“, das in der ersten Auflage 1863 erschien, erklärt er dieses Vorgehen: „The Photographs, being printed from early engravings, possess peculiar value. The pictures themselves are now so changed, by repainting, from what they were, that their original condition is, in most cases, only to be traced in those rare plates which were executed before the ravage of time, and the labours of the restorer, had marred the master's work. These Engravings may thus be regarded as the best copies we possess of these great Pictures, and Photography undisturbed by colour, has reproduced them with the utmost fidelity.“³² Graphische Reproduktionen sind für ihn in dem Sinne authentischer als Fotografien vom Original, als sie den ursprünglichen Zustand des Originals unabhängig von den zeitlichen Einflüssen und Veränderungen denen jedes Kunstwerk ausgesetzt ist, wiederzugeben vermögen. Zudem unterliegen Fotografien nach graphischen Vorlagen keinen störenden Einflüssen, die durch die Wiedergabe von Farben zustande kommen.

Aus den Beispielen wird deutlich, dass man die Potenz des neuen Mediums, etwa seine „unnachahmliche Treue“, erkannte und es auch gerne nutzen wollte. Dem scheinen aber Widerstände im Weg gestanden zu haben, so dass intermediäre Stufen zwischen Original und Fotografie eingeschaltet wurden. Erklären lässt sich dies dreifach: An erster Stelle stehen sicherlich die praktischen und technischen Probleme der frühen Fotografie.

could not produce.“ – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, S. 15.

Zu dem Foto von „Peter und Paul heilen den Lahmen“ heißt es: „The photograph of this cartoon will be specially appreciated after an examination of the present condition of the original. Photography has kindly and cleverly hidden the injuries of carelessness and the ravages of time.“ – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, S. 37.

³⁰ „The photograph, with the trick of the art, has exaggerated the chiaro-oscuro of the original, and by this manoeuvre has succeeded in gaining golden opinions from embarrassed and impatient spectators.“ – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, S. 66.

³¹ „The photographs are excellent, but their excellence, like that of the originals, only comes out as the reward of study. The spirit in which the analyses are written is admirable. We are constrained to admit that, with these accessories, we, though admiring students of the Cartoons for years have discovered points by meaning and beauty in the photographs which had escaped us in the originals.“ „Baptist Magazine“. Anzeigenblatt in R. H. Smith, *Expositions of Great Pictures: „Extracts from Reviews“* zu dem Buch „Expositions of the Cartoons of Raphael“. Hier wird der Band auch ausdrücklich als Weihnachtsgeschenk angepriesen.

³² R. H. Smith, *Expositions of Great Pictures*. Vorwort.

Zweitens suchten die Fotografen sehr früh Anschluss an die Reproduktionsgraphik. Sie treten in einen provokanten und aktiven Wettkampf mit dieser und lösen sie schließlich ab. Und Drittens beförderte die Erfindung der Fotografie erneut eine theoretische Diskussion um Aufgabe und Status der Reproduktion.

Praktische und technische Probleme

Viele Quellen berichten darüber, dass es für Fotografen häufig schwierig war, Zugang zu den Gemälden zu bekommen. Da die Gemälde für die fotografische Aufnahme mitunter aus den Museumsräumen entfernt und der direkten Sonneneinwirkung ausgesetzt werden mussten, verweigerten viele Museen den Zugriff.³³ Dann hatte man bei der Ausleuchtung der Exponate Probleme mit unbeabsichtigten Lichteffekten. Die Fotografie war zudem in ihren Anfängen durchaus kostspielig und ein langwieriges Verfahren.³⁴ Das größte Problem war aber bis zur Erfindung der ortho- und isochromatischen Emulsion die Unfähigkeit der Fotografie, bestimmte Farben tonwertrichtig wiederzugeben.³⁵ Die Verfälschung der Farben wurde als wesentlich störender empfunden als deren Umsetzung in schwarzweiße Tonwerte durch die Reproduktionsgraphik.³⁶ Vor allem Herman Wilhelm Vogel arbeitete an diesem Problem. Seine Anregungen führten dazu, dass 1906 in London die ersten panchromatischen Negativplatten hergestellt werden konnten, die alle Farben in ihren jeweiligen Tonwerten exakt wiedergaben.³⁷ Damit ist dann auch die Phase der frühen Fotografie abgeschlossen. In seinem Handbuch zur Fotografie schreibt er 1885: „Als ein Hauptvorzug der Photographie rühmt man ihre Naturtreue. Thatsache ist, dass der photographische Apparat eine mathematisch genaue perspektivische Projektion zu liefern vermag (...). Weiter geht aber die Naturtreue der Photographie nicht. (...) Die schlimmste Unwahrheit ist die falsche Wiedergabe der Farben. Die Photographie liefert dieselben nicht in der Abstufung der natürlichen Helligkeit, wie sie das Auge empfindet, sondern oft geradezu umgekehrt. Manche helle Farbe, z. B. Chromgelb, Mennige wirken in der Photographie gar nicht oder nur schwach, sie erscheinen deshalb schwarz; andere dunklere Farben, wie Ultramarinblau, Kobaltblau, wirken dagegen photographisch äußerst kräftig und erscheinen deshalb im Bilde weiß oder doch viel heller als sie wirklich sind.“³⁸ Auch Smith thematisierte bei

³³ Siehe dazu beispielsweise das Kapitel 'Copying Pictures, Drawings, Prints' in: Price, Lake, A Manual of photographic manipulation: treating of the practice of the Art; and its various applications to Nature, 2. Auflage, London, 1868. Aufschlussreich sind auch Manipulationen, die im Verlag Hanfstaengl durchgeführt wurden. H. Heß, Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion: Das Kunstwerk und sein Abbild. München, 1999.

³⁴ H. Rooseboom, Fotografie in druck. S. 207 f.

³⁵ Siehe dazu D. Peters, „Photographie als Lehr- und Genussmittel“. Zur frühen Kunstreproduktion durch Fotografien. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun in Dornach. – Fotogeschichte 20 (Heft 75), 2000, S. 3–32.

³⁶ H. W. Vogel, Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen. Handbuch der farbenempfindlichen (isochromatischen oder orthochromatischen) Verfahren. Berlin, 1885.

³⁷ H. Gernsheim, Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre. Frankfurt/Berlin/Wien, 1983, S. 404.

³⁸ H. W. Vogel, Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen. S. 1.

den Fotos nach den Raphaelkartons dieses Phänomen, wertet es interessanterweise aber ganz anders. Für ihn stellt die Farbenblindheit keineswegs einen Mangel, sondern einen glücklichen Zufall da, „a happy accident“. Denn durch die Reproduktion des Kartons mit der Darstellung „Paul und Barnabas“ habe diese Darstellung durch die Fotografie gewonnen (Abb. 8). „By a happy accident (...) the yellow Mercury of the original, working necessarily black in the photograph, comes forwards, and forces itself upon the spectator, compelling him to notice the satisfaction with which it is receiving the homage of its devotees.“³⁹ Smiths Auffassung hat sich aber, wie die zweite Auflage zeigt, in der er wie erwähnt auf Fotos nach Stichvorlagen zurückgriff, nicht durchgesetzt.

Um die falsche Farbwiedergabe zu umgehen, griff man bei der Gemäldereproduktion besonders gerne auf Grisailen zurück, auf grau in grau gemalte Vorlagen, da hier die Farbtöne bereits in eine Hell-Dunkel-Skala umgesetzt waren.⁴⁰ Hierin ist wohl auch die Begründung zu suchen, dass Sighart nicht die originalen farbigen Kreidezeichnungen, sondern die durch Niessen erstellten schwarz-weißen Nachzeichnung als Vorlagen für seine Fotos heranzog. Der Stuttgarter Verleger Cotta geht sogar soweit von einem „neuen Modus“ zu sprechen. Friedrich Schillers hundertsten Geburtstag nutzte der renommierte Stuttgarter Verlag für eine groß angelegte Jubiläumsausgabe (1859–1862) seiner Gedichte.⁴¹ Damit aber eine bestmögliche fotografische Reproduktion gewährleistet war, wurden die Illustratoren vom Verlagshaus beauftragt, ihre malerischen Vorlagen in Grisaille anzulegen. Cotta schrieb an Friedrich Pecht und Arthur Georg von Ramberg: „Für diese suchen wir 10–12 Zeichnungen zu gewinnen, welche durch Photographie vervielfältigt dieser Ausgabe als Illustrationen beigegeben werden würden. Wir denken hier an Compositionen von höchstem künstlerischem Werth, welche eigens für photographische Vervielfältigung gedacht

³⁹ R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*. S. 67. Und das Foto verdeckt auch hier wieder Fehler: „While the disciples of Raphael must be annoyed with this exaggeration and popular artifice in the photograph, they will readily perceive, and thankfully appreciate, the kindness with which it has hidden the diminutive head of the axe, (...). In the photograph, this inconsistency of size is lost in the obscurity of the shadow“. Etwas später liest man: „A necessity was laid upon the photograph to reproduce the convoluted forms of the various objects; it has, however, done its best, by deepening the shadows, to deaden the distracting effect of the original, and by concentrating and heightening the light that falls upon those who are hastening and those who are interrupting the sacrifice, it gives a premature revelation of the secret.“ – R. H. Smith, *Expositions of the Cartoons of Raphael*, S. 67 f.

⁴⁰ 1865 berichtet die Zeitschrift „Photographisches Archiv“ euphorisch in einer Rezension über „Die Meisterwerke der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden“, die Hanns Hanfstaengel in Konkurrenz zu seinem Bruder Franz fotografisch vervielfältigt hatte: „Heutzutage erobert bekanntlich die Photographie die Welt, und wenn sie in solchen Prachtbänden wie diesen auftritt, so trägt dies um so mehr dazu bei, ihr die Herrschaft zu gewinnen. (...) Sie ist von unschätzbarem Werthe in allen solchen Fällen, wo es darauf ankommt, von irgendeinem Kunstwerke, mag es Zeichnung, Gemälde, Bildwerk sein, ein mechanisches Abbild, ohne Vermittlung irgend eines anderen Auges und einer anderen Hand zu gewinnen“. Auch hier wurde unterschlagen – möglicherweise aus Unkenntnis – dass nach vorher extra angefertigten grau in grau gedruckten Lithographien abfotografiert wurde. Siehe dazu H. Heß, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl*. S. 120.

⁴¹ Schillers Gedichte. Jubiläums-Ausgabe mit Photographien nach Zeichnungen von Böcklen, Kirchner, C. Piloty, F. Piloty, Ramberg, Schwind etc. etc. und Holzschnitten nach Zeichnungen von Julius Schnorr in Stuttgart. Stuttgart, Cotta'scher Verlag, 1859–1862. Siehe auch den vollständigen Nachdruck dieser illustrierten Prachtausgabe von 1859, Köln, Taschen Verlag, 2004.

und ausgeführt (...) [werden]. Wir glauben, dass dieser Modus an und für sich neu, hier zum ersten Mal bei den Schiller-Gedichten in Anwendung gebracht eine ganz interessante Publication abgeben dürfte.“⁴² So überrascht es nicht, dass auch Gustave Le Grays berühmte fotografische Reproduktion von Leonardos „Mona Lisa“, die von den zeitgenössischen Kritikern gerade wegen der perfekten Abstufung der Halbtöne gelobt wurde, nicht vom Original, sondern von einer 1848 in Auftrag gegebenen Zeichnung abfotografiert ist.⁴³

Imitatio und Aemulatio der Reproduktionsgraphik

1857 stellt Gustave Le Gray die 1854–1855 entstandene Fotoserie (Albumen prints) „Mona Lisa“, anlässlich einer Fotoausstellung im Kristallpalast von Sydenham im Süden Londons, aus (Abb. 9).⁴⁴ Dabei handelt es sich um fünf Abzüge, die dem Betrachter als Serie präsentiert wurden. Die Abzüge zeigten eine Reproduktion von Leonardos „Mona Lisa“ in unterschiedlichen Farbvarianten. 1855 verweist Charles Gaudin in der Zeitschrift „La Lumière“ ausdrücklich auf die Farbtonvarianten, die durch einen Einfärbeprozess auf Basis des chemischen Prozesses der Silbersalze zustande kommen und daher die technischen Möglichkeiten der Fotografie aufzeigen würden.⁴⁵ Aber auch hier handelt es sich nicht um ein Phänomen, das dem Medium

⁴² Siehe Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N., Cotta-Archiv: Gelehrten-Kopierbuch IV, 177–178. Zitiert nach S. Füssel. – Schillers Gedichte, 2004, S. 632. Durchgeführt wurde das Projekt dann durch den bekannten Hoffotografen Joseph Albert (1825–1886).

⁴³ Der Berichterstatter der Ausstellung für die „Illustrated News“ hebt in seiner Besprechung neben der perfekten Abstufung der Halbtöne besonders Mona Lisas ‚sardonic‘ Lächeln hervor und versäumt nicht zu betonen, dass kein Graphiker in der Lage sei, dieses so wiederzugeben. „The Illustrated News“ vom 7. Februar 1857 kommentiert die Fotos: „(...) setting aside the perfect seizure of the gradations of tint of this picture, we hold it all but impossible for any engraver, however master of his art, to give the sardonic latent smile of this slyly beautiful countenance“. Zitiert nach A. Hamber, *The use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*. S. 457. Damit suggeriert der Schreiber die nur dem Foto mögliche authentische Übereinstimmung mit dem Original. Nun wird es kaum mehr überraschen zu hören, dass Le Gray das Negativ nicht vom Original, sondern von einer Zeichnung abfotografierte, die der Bildhauer Aimé Millet 1848 im Auftrag des französischen Staates ausgeführt hatte. Siehe S. Aubenas (Hrsg.), *Gustave Le Gray 1820–1884*. Paris, 2002, S. 218. A. Hamber berichtet irrtümlich von einem Gemälde. Le Gray bekam mehrere Aufträge zur Reproduktion von Künstlern, so von Ingres, Ary Scheffer, Gérôme, Labouchère, Aimé Millet. – S. Aubenas, *Gustave Le Gray*, S. 58.

⁴⁴ Gustave Le Gray hatte 1839 bei Paul Delaroche seine Ausbildung als Maler angetreten und sich 1842 als Kopist im Louvre eintragen lassen. Zur ersten Ausstellung der „Französischen Gesellschaft der Photographie“ 1855 steuerte Le Gray einen großen Abzug der „Mona Lisa“ bei. Der Siegeszug der „Mona Lisa“ beginnt erst in den 1840er Jahren. Théophile Gautier fasste als erster den neuen Mythos der „Gioconda“ in Worte. Siehe zu den möglichen Gründen H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*. S. 167–186. Siehe auch S. Aubenas, *Gustave Le Gray*.

⁴⁵ Charles Gaudin berichtet in „La Lumière“, no 8, 24. Februar 1855, 29 : „M. Le Gray avait apporté des études artistiques, où le peintre se révèle dans l'œuvre du photographe, et quelques-unes de ses gigantesques épreuves, sur papier ciré et sur collodion, entre autres le groupes de l'Arc de Triomphe, qui immortalisera le ciseau du Rude. (...) L'habile artiste, que ses travaux nombreux n'empêchent pas de se livrer toujours à d'intéressantes recherches, avait aussi dans ses cartons plusieurs épreuves de teintes différentes, obtenues par des procédés de coloration dont l'action des sels de cuivre forme la base. Ces planches sont très curieuses au point de vue scientifique et donnent une idée des effets variés que les manipulations photographiques peuvent faire naître“.

Fotografie zuzuschreiben wäre. Das Verfahren der Farbvarianten ist seit der Erfindung des Clair-Obscur-Schnittes (eine Form des Holzschnittes) Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt und gerade für die Reproduktionsgraphik sehr beliebt (Abb. 10).⁴⁶ So wie Gustave Le Gray 1850 mit seinen Fotos geschickt an die aktuelle Landschaftsmalerei anschloss, schließt er hier an die Tradition der Reproduktionsgraphik an und erklärt die Fotografie zu deren Erbe.⁴⁷ Das steht nahtlos in der Tradition, denn es darf nicht vergessen werden, dass die ersten gelungenen Versuche, ein fotografisches Bild zu fixieren, die Reproduktion von Stichen waren, so Nicéphore Niépces Wiedergabe des Kupferstichs des „Kardinals d'Amboise“ (1826) oder „La jeune fille filant sa quenouille“ von 1825/26.⁴⁸ William Henry Fox Talbot führt 1844 in seinem berühmten Buch „The Pencil of Nature“ auch die Fähigkeit zur Reproduktion unter den Anwendungsbereichen der Fotografie auf.⁴⁹

Das Foto bedeutete somit für den Reproduktionsstecher einen konkreten Angriff auf seine Existenz. So stellte sich Wilhelm von Kaulbach für die Publikation der Goethe-Galerie zwischen 1860 und 1864 gegen die graphische Reproduktion seiner Zeichnungen. Seinem Verleger Friedrich Bruckmann schrieb er: „Ich glaube Ihnen anschaulich die brilliantesten Beweise vorzeigen zu können, die uns klarmachen, dass wir die Herrn Kupferstecher nicht mehr zu flattieren brauchen und sie getrost abdanken können – ich zeige Ihnen Photographien.“⁵⁰ Kaulbach sah die Vorteile vor allem in der Authentizität der Wiedergabe seiner Vorlage. Er stellte sich gegen eine weitere vermittelnde Hand. Sicherlich auch gegen solche Publikationen gründete sich noch 1872 in Wien der Verein der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“.⁵¹ Zu den Gründungsmitgliedern zählten so prominente Kunsthistoriker wie Moritz Thausing, Wilhelm Gurlitt und Carl von Lützow, aber auch der Maler Hans Makart oder der Sammler Gustav Figdor. Aufgabe des Vereins war es, „den Mitgliedern hervorragende Erscheinungen neuer und alter Kunst in möglichst künstlerisch vollendeten Nachbildungen zugänglich zu machen, sowie die Abwehr aller vordringender Vervielfältigungsarten der Neuzeit, welche nur den Schein der Kunst borgen.“⁵² Die Statuten führen

⁴⁶ Siehe z. B. N. Bialler, *Chiaroscuro woodcuts: Hendrick Goltzius (1558–1617) and his time*. Amsterdam/Gent, 1993.

⁴⁷ 1850 reichte Le Gray erstmals seine Exponate im Salon ein. Unter der Bezeichnung „Lithographie“, da es die Rubrik Fotografie noch nicht gab. Sein Foto „Wald von Fontainebleau“ rief bald darauf den Protest der Künstler hervor. Siehe S. Heidenreich, *Die Revolution der Modernen Kunst. Was hat die Fotografie damit zu tun?* – C. Maar/B. Hubert (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln, 2004, S. 205–216, 211.

⁴⁸ Siehe zu letzterem den Katalog „Photographs“ (16. Mai 2006) des Auktionshauses Sothebys in London, Nr. 110, S. 80.

⁴⁹ H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature. Der Zeichenstift der Natur*. London, 1844/ Budapest, 1998. Eines der frühesten Fotoalben reproduziert das Werk Marc Antonio Raimondis, des „ersten Reproduktionsstechers“ der europäischen Kunstgeschichte. B. Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur (...) reproductions photographiques*. Goupil, 1853.

⁵⁰ Zitiert nach H. Heß, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengel*, S. 120.

⁵¹ Die „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ erschienen als Beilage zur „Zeitschrift für bildende Kunst“. Das erste Heft erschien am 18. Oktober 1872.

⁵² § 1 der Statuten der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. – Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst, 1. Jahrgang, No 1, 18. Oktober 1872, S. 11.

unter Punkt drei auf: „Es werden nur diejenigen Reproduktionsmittel benützt, welche die möglichst getreue Wiedergabe des Originals sichern.“⁵³ Das sind in den Augen der Mitglieder Kupferstich, Radierung, Holzschnitt und Farbdruck. Sowohl die Lithographie als auch die Fotografie spielen hier keine Rolle. Sie gelten höchstens als Hilfsmittel.⁵⁴

Der Anschluss an die graphische Reproduktion sicherte den Fotografen eine Aufwertung ihrer Tätigkeit, denn Reproduktionen genossen seit dem 16. Jahrhundert ein hohes Ansehen. Mit der 1655 erfolgten Aufnahme der Graphiker als vollberechtigte Mitglieder in die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* hatte auch der Beruf des Reproduktionsstechers den Status der Kunst erreicht.⁵⁵ Insbesondere war es die Fähigkeit des neuen Reproduktionsmittels die Farbigkeit der Vorlage in eine schwarz-weiße Linienstruktur zu übertragen, die als eigenständig künstlerische Leistung galt. Seit Leon Battista Alberti gilt das Hell-Dunkel als eine der entscheidenden Kriterien der Malerei, denn es verleihe der Komposition im Unterschied zur Farbe erst die plastische Erscheinung der Körper. In seinem Malereitraktat betont er, dass Weiß und Schwarz die Farben seien, mit denen auf einem Bild Lichter und Schatten zum Ausdruck gebracht werden. Die höchste Kunst liege daher in einer gelungenen Verteilung des Hell-Dunkels.⁵⁶ Die Erzeugung von Plastizität erachtet Alberti dabei als größeres Indiz für die Begabung des Malers als den Gebrauch einer Fülle verschiedenartiger Farben. Auch Erasmus von Rotterdam wendete dieses Argument gegen den antiken Maler Apelles, denn Dürer habe diesen übertroffen, da er alles durch schwarz-weiße Linien darstellen konnte.⁵⁷

Das Argument durchzieht die Kunsttheorie bis zum 17. Jahrhundert, indem es im Rahmen der *Querelle des Anciens et des Modernes* dazu diente, die Überlegenheit der Gegenwart über frühere Epochen zu beweisen. In dem einflussreichen Traktat „Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regard les Arts et les Sciences“ vertritt Charles Perrault auch für die bildenden Künste ein mechanistisches Weltbild, das besagt, dass im faktischen Fortschritt, der sich an einem Mehr an Erfahrung und Wissen bemisst, die Überlegenheit der modernen Zeit über alle vergangenen Zeiten begründet sei.⁵⁸ Auf das Kunstschaffen übertragen bedeutet dies, dass mit dem Grad der Perfektion in der Beherrschung der Regeln auch die verschiedenartige Schönheit der Kunstwerke zu

⁵³ Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 11.

⁵⁴ M. Thaussing berichtet in dem Artikel „Jan van Eyck's Bildnis einer Unbekannten im k. k. Belvedere zu Wien, Farben-Holzschnitt von H. Paar (Albrum, Heft V)“ davon, dass ein Foto zur maßstabsgerechten Verkleinerung herangezogen wurde. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 6.

⁵⁵ Danach verlagert sich die Diskussion auf die theoretische Fundierung und Abgrenzung der Druckgraphik von den anderen Künsten. Siehe N. Gramaccini, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie*. Berlin, 1997, S. 99–131.

⁵⁶ Siehe O. Bätschmann (Hrsg.), Leon Battista Alberti. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Darmstadt, 2000, S. 81, 281–283.

⁵⁷ Siehe E. v. Rotterdam, *De recta latina graecique sermonis pronuntiatione dialogus*, 1528. Erasmus, *The right way of speaking latin and greek: A Dialogue*. Translated and annotated by Maurice Pope. – J. K. Sowards (Hrsg.), *Collected Works of Erasmus*. Band 26, Toronto/Buffalo/London, 1985, S. 347–644, 398.

⁵⁸ C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regard les Arts et les Sciences*. Paris, 1688–1697.

erkennen sei. Was das 17. Jahrhundert vor Antike und Renaissance auszeichne, sei die Einheit des Gemäldes, die Vereinheitlichung der Gegenstände durch das Hell-Dunkel. Johann Caspar Füssli überträgt dies dann auf den Kupferstich, denn in diesem „lassen sich inzwischen die Regeln von Licht und Schatten gewissermaßen noch unzweydeutiger anbringen, als selbst in Gemälden. Denn da der Pinsel das Auge sehr verführt, so wird schon der Blick eines Kenners dazu erfordert, um die Wirkung des Lichtes von der blossen Wirkung des Kolorits zu unterscheiden: in einem Kupferstich hingegen bemerkt auch einer, der kein Kenner ist, die Masse des Lichts, und kann der Austheilung desselben durch alle Mitteltinten nachspüren.“⁵⁹ Zudem kann ein guter Kupferstich ein mangelhaftes Kolorit korrigieren, so dass „in diesem Fall (...) ein schöner Kupferstich von einem solchen Gemälde besser (ist), als das Gemälde selbst. Denn er stellt nur das Schätzbare des Originals vor, und lässt das, was das Auge beleidigt weg.“⁶⁰ Das Problem war auch hier wieder der fließende Übergang der Tonwerte. Für eine schwarz-weiße Zeichnung oder eine Ölgrisaillie stellen weiche oder fließende Übergänge kein Problem dar. Sie erfüllen daher diese kunsttheoretische Forderung im höchsten Maße. Und Fotografien nach solchen Vorlagen reproduzieren diese Differenziertheit an fließenden Übergängen unverfälscht, wie es von der graphischen Reproduktion kaum erreicht wurde. In einem direkten Vergleich zwischen graphischer und fotografischer Reproduktion trägt unter diesem Gesichtspunkt die Fotografie den Sieg davon.

Kunsttheoretische Einwände gegen die Fotografie

Einerseits bedeutet die fotografische Reproduktion wie im Falle Leonardos die Konfrontation mit dem „Ist-Zustand“ eines der berühmtesten Werke der europäischen Kunst. Andererseits stand die fotografische Reproduktion einer Kunsttheorie, die durch literarische Überlieferung und manuelle Reproduktion geprägt war, entgegen. Das Foto kann nur eine Momentaufnahme, einen Schnappschuss aus dem langen „Leben“ eines Kunstwerks zeigen. So treten nach Moritz Thausing (1866) „alle Zufälligkeiten des Materials und der Konservierung (...) im Lichtbilde mit derselben Präntention auf wie die Intention der Meisterhand, so dass es oft schwer wird, die letztere auch nur zu erraten, unmöglich aber den Totaleindruck im Sinne des Urbilds zu rektifizieren.“⁶¹ Das Foto zeigt im Gegensatz zum Stich eine Spur, es ist indexikalisch.⁶² Dadurch ist der Betrachter auf das Original und dessen Authentizität zurückgeworfen, von dem sich die Rezeption durch Kopien und Reproduktionen gelöst hatte. Denn der reproduzierende Künstler „eignet sich den Gedanken des anderen an, um

⁵⁹ J. C. Füssli, *Raisonirendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*. Zum Gebrauch der Sammler und Liebhaber. Zürich, 1771, S. 40.

⁶⁰ J. C. Füssli, *Raisonirendes Verzeichnis*. S. 40.

⁶¹ M. Thausing, *Kupferstich und Photographie – Zeitschrift für bildende Kunst* (1) 1866, S. 287–294. Zitiert nach W. Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*. München, 1999, S. 133–142, 130.

⁶² Siehe zur Diskussion um die Indexikalität der Fotografie B. Wyss, *Das indexikalische Bild – Fotogeschichte*, 2000, S. 3–11 und R. Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*. Köln 2004, S. 104–120.

ihn klarer zu machen“.⁶³ Die vielen Kopien bedeuteten somit auch einen Angriff auf den absoluten Wert der Authentizität des Originals. Wenn die Macht des Originals durch die Verbreitung durch Kopien so effektiv gebrochen werden kann, schmälert dies natürlicherweise dessen Bedeutung und Einzigartigkeit.⁶⁴

Rosalind Krauss weist andererseits darauf hin, dass bereits Quatremère de Quincy die Logik der Verbreitung beschreibt, wenn er vermerkt, dass die Vervielfältigung der antiken Werke auch ihren Geschmack über das ganze Land propagiert habe und die dadurch entstandene Geschmacksschulung ihrerseits spätere Entdeckungen, beispielsweise in Italien, befördert hätte. Schönheit ist also etwas, das verbreitet werden muss.⁶⁵ Die Verbreitung funktioniert logischerweise über die Vervielfältigung. Hier unterscheidet sich das Foto nicht von anderen Reproduktionsverfahren, es ist wie diese seriell.⁶⁶ Dennoch – so legen die aufgeführten Beispiele nahe – ist es Mitte des 19. Jahrhunderts im Unterschied zur graphischen Reproduktion nicht kongruent mit der Idee des Meisterwerks. D. h. gerade die Indexikalität der Fotografie, die ihr einerseits zum Sieg verhalf, ist für die Rezeption eines Werks als Meisterwerk unbrauchbar. Ganz im Unterschied dazu gilt die manuelle Reproduktion dieser Werke zwar nicht als exakt, dafür aber als kongenial. Die Erklärung für diese Auffassung scheint sowohl in dem Medium selbst als auch im Begriff des Meisterwerks und in den mit diesem verbundenen Vorstellungen und Erwartungen zu liegen.

Der Begriff des Meisterwerks changiert zwischen der Bedeutung eines vollkommenen Werks und dem Ideal einer absoluten Kunst. Im zweiten Fall kommt nicht so sehr dem einzelnen Werk als vielmehr der Kunst an sich, dem „beau idéal“ die Verehrung zu. Die Werke aus Renaissance und Barock wurden erst in der Zeit nach 1800 zu ewigen Meisterwerken geweiht und als Verkörperungen der Kunst selbst begriffen. Davor waren sie nur berühmte Werke berühmter Künstler. Ihr Aufenthaltsort ist nun das Museum. Verbreitung finden sie durch die Museumskataloge (Abb. 11). Und hier bedarf es für die Reproduktion nicht der objektiven Aufzeichnung, sondern des kopierenden und interpretierenden Individuums. Das *Musée Français*, in dem seit 1800 die Meisterwerke des Louvre prachtvoll publiziert wurden, verfolgte beispielsweise zwei Konzepte: Man wollte die Kunst in ihrer Geschichte verfolgen und sie gleichzeitig in einer Vollkommenheit bewundern. Die Schönheit im „Gang der Geschichte“ (Belting), in der ein Werk seinen Rang durch die zeitliche Einordnung erhält, war aber eine andere als die Schönheit im „Rang des Werkes“ (Belting), deren Grad durch eine allen anderen übergeordnete Rivalität mit einem Ideal, dessen Vorstellung durch das

⁶³ L. de Delaborde, Die Revolution der Reproduktionsmittel. – De l'union des arts et de l'industrie. Paris, 1859, S. 75–77. Zitiert nach W. Kemp, Theorie der Fotografie, S. 129–133, 132.

⁶⁴ Siehe J. M. Muller, Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship. – K. Preciado (Hrsg.), Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Center for Advanced Studies in the Visual Arts. Symposium Papers VII. Washington, 1989, S. 141–149.

⁶⁵ R. E. Krauss, You Irreplaceable You. – Preciado, 1989, S. 151–159.

⁶⁶ Zu der notwendigen Serialität der Fotografie vgl. J. Ruchatz, Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert. – Fotogeschichte (68/69) 1998, S. 31–46.

Bild erweckt wird, gesichert wurde.⁶⁷ Der qualitätvolle Reproduktionsstich repräsentiert die Schönheit im Rang des Werks. Reproduktionsstiche, wie sie sich im „Recueil d'Antiquité“ des Grafen Caylus finden, dienen eher dem Gang der Geschichte (Abb. 12). Caylus wäre sicher einer der ersten gewesen, der für sein Projekt die Möglichkeiten der Fotografie begeistert begrüßt hätte, denn ihm ging es in erster Linie um die Dokumentation des Bestands und dessen „objektive“ Wiedergabe und grundsätzliche Vergleichbarkeit.⁶⁸ Im Zentrum seines wissenschaftlichen Interesses stand daher auch nicht das singuläre Werk, sondern die große anonyme Masse antiker Denkmäler. Er plädierte dafür, jedes auch noch so unscheinbare Relikt des Altertums zu veröffentlichen. Nur so ließen sich Schlüsse über den Kunstsinn und den Charakter einer bestimmten Epoche ziehen.⁶⁹ Nur durch die vergleichende Betrachtung erfahre man etwas über den Stil, über die Ausdrucksweise ganzer Völker und über den Rang einzelner Werke, bis hin zu den Meisterwerken dieser Epoche. Er betrachtet die Denkmäler daher als „preuve & l'expression du goût qui regnoit dans un siècle & dans un pays.“⁷⁰ Voraussetzung dafür ist allerdings eine möglichst exakte Reproduktion. An dieser Forderung musste sein Buchprojekt 1750 zwangsläufig scheitern.

Vom Meisterwerk zum *Musée Imaginaire*

Der Idee des Meisterwerks, in dem sich das Wesen der Kunst in einem Werk manifestiert, läuft die Idee eines *Musée imaginaire*, einer unendlichen Vergleichbarkeit aller Werke, also bereits im 18. Jahrhundert parallel. Zusammengefasst und realisiert wurde diese Auffassung dann in den 1950er Jahren von André Malraux unter Einsatz von Fotografien.⁷¹ Für Malraux verändern die Möglichkeiten der technischen Verfahren auch die Auswahl der Werke und die an diese gestellten Fragen: „Die Reproduktion gibt diesem Zwiegespräch [zwischen dem Werk und dem Vergleich mit einer absoluten Schönheit] allmählich eine andere Richtung; sie regt zu anderer Wertordnung an, um diese schließlich gebieterisch zu erzwingen.“⁷² Das

⁶⁷ In den Meisterwerken lag, so H. Belting, ein doppelter Begriff von Geschichte: „Sie zeugten einerseits von jener Geschichte, die sie hervorgebracht hatte, und sie lebten andererseits außerdem von der Geschichte ihrer Interpretation. Sie waren in der Geschichte nicht nur entstanden, sondern auch bewundert, nachgeahmt und missverstanden worden. Dieser Ruhm war selbst eine historische Größe.“ H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*. S. 66. Ein Foto zeigt das alles nicht. Es bietet daher erstmals eine Enttäuschung. Die Fotografie verstärkt daher die Krise, in die das Meisterwerk Mitte des 19. Jahrhunderts geraten war und die durch das Schlagwort „Raffael ohne Hände“, die Einsicht, dass ein Meisterwerk nicht mehr möglich war, auf den Punkt gebracht wurde.

⁶⁸ A.-C.-P. Caylus, *Recueil d'antiquités, égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. Paris, 1752–1767, Band I, Avertissement.

⁶⁹ Siehe dazu auch C. Weisert, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin, 1999, S. 31–48.

⁷⁰ A.-C.-P. Caylus, *Recueil d'antiquités*, vij.

⁷¹ Schon ab 1850 setzten die großen fotografischen Projekte ein, die darum bemüht waren, einen möglichst breiten Denkmälerbestand zu erschließen.

⁷² A. Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, 1952–1954. Zitiert nach der deutschen Übersetzung von J. Lauts. A. Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Baden-Baden, 1947, S. 11.

Meisterwerk ist nun nicht mehr allein das am stärksten traditionsgebundene, das vollständigste oder vollkommenste, „sondern das Werk einer am stärksten geprägten Eigenart, das Äußerste, was ein Künstler – mit sich selbst verglichen – an Stil, Besonderheit oder Selbstentäußerung erreichen kann.“⁷³ Das neue Meisterwerk ist das Werk, das „einen Stil am vollkommensten oder bezeichnendsten verkörpert.“⁷⁴ Der Begriff des Meisterwerks, wie ihn das 19. Jahrhundert verstand, wird dadurch in Frage gestellt. So müssen die Vorstellungen, was ein Meisterwerk ausmacht, neu überdacht werden, denn oft tritt „das nur Charakteristische an die Stelle des Meisterwerks, und der bewundernde Betrachter weicht dem wissensfrohen Kenner. Michelangelo reproduzierte man zwar im Stich, aber man photographierte die Kleinmeister, Volkskunst und unbekannte Kunst – man photographierte alles, was sich irgendwie stilistisch einordnen lässt. Denn zur gleichen Zeit, als die Photographie den Künstler mit ihrer Überfülle an Meisterwerken bedachte, änderte sich dessen Einstellung zum Begriff des Meisterwerks selbst.“⁷⁵ Die unendliche Vergleichbarkeit der Werke und die Masse an reproduzierten Werken bewirkt die endgültige Verschiebung von der Betrachtung des individuellen Werks, in dem die Kunst kulminiert, dessen Ästhetik auf einer Vorstellung des Schönen beruht, die ihren Ursprung in der Antike hat und dessen Realisierung immer im Vergleich auf ein Ideal hin überprüft wird, zu der Betrachtung kollektiver Stile oder, wie Heinrich Wölfflin es nannte, zu einer „Kunstgeschichte ohne Namen“.⁷⁶ So setzt Wölfflin auf „eine Originalität, der die Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat“.⁷⁷ Das Foto bekommt hier eine eigene Aufgabe, denn ähnlich wie Smith betont auch Malraux dessen interpretatorische Eigenschaften innerhalb einer Stilgeschichte: „Die [fotografische] Reproduktion ist nicht Ursache, wohl aber wirkungskräftigstes Mittel für den Intellektualisierungsprozeß, dem wir die Kunst unterwerfen; selbst die Kniffe und Zufälligkeiten der Reproduktion leisten diesem Prozeß noch Vorschub. Die Rahmung eines Bildwerks, Aufnahmewinkel und vor allem bewusste Ausleuchtungen können oft etwas, was sich vorher nur als anregende Vermutung anbot, zu einer Art zwingender Gewissheit erheben.“⁷⁸ Zugunsten einer Stilgemeinsamkeit wird durch die Fotografie häufig auf alles Spezifische verzichtet, sie schafft dadurch „eine Kunst der Fiktion“, denn „was einem Gegenstand auf Grund seines kleinen Formats an letzter Durchdringung fehlt, wirkt durch die Vergrößerung wie ein breiter, in modernem Sinne ausdrucksgeladener Stil.“⁷⁹ Solange man in den Werken der Kunst nach der Kunst an sich suchte, konnte das Foto höchstens Hilfsmittel zur Bestandsaufnahme sein. Sucht man aber das charakteristische eines bestimmten Werks oder Stils so wurde das Foto zu einem Mittel der direkten Erkenntnis.

Wenn Andy Warhol sich in den 1980er Jahren Leonardos Meisterwerk nähert, so nicht über das Original, sondern über alte Schwarz-Weiß-Fotografien und billige plasti-

⁷³ A. Malraux, *Psychologie der Kunst*. S. 12.

⁷⁴ A. Malraux, *Psychologie der Kunst*. S. 12.

⁷⁵ A. Malraux, *Psychologie der Kunst*. S. 10.

⁷⁶ Vgl. dazu A. E. Hershberger, *Malraux's Photography. – History of Photography* 26, Nr. 4 (2002), S. 269–275.

⁷⁷ R. Metzger, *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*. Köln 2004, S. 123.

⁷⁸ A. Malraux, *Psychologie der Kunst*. S. 16.

⁷⁹ A. Malraux, *Psychologie der Kunst*. S. 19.

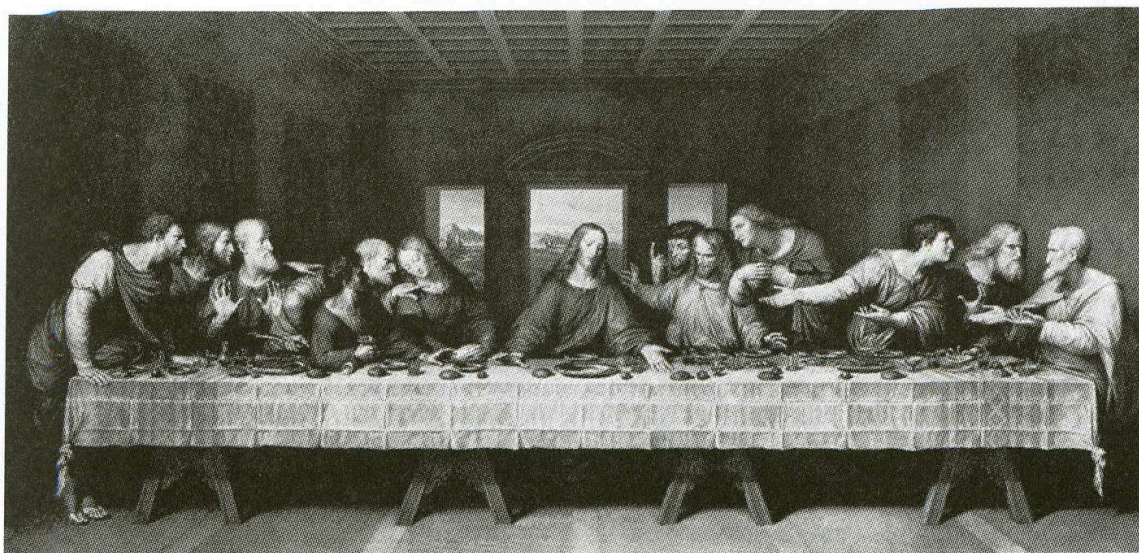
sche Nachbildungen. Auch er spricht sich gegen eine Restaurierung des Originals aus, denn „es ist unglaublich schön, so wie es ist“.⁸⁰ Seine Arbeit trägt aber der Produktion von Meisterwerken durch die Reproduktion, sowohl im Rezeptions- (an Hand von Fotografien) als im Produktionsprozess (durch den Siebdruck), im vollen Umfang Rechnung. Verfremdungseffekte wie die Farbstreifen ermöglichen einen neuen, distanzierten Blick auf die ursprüngliche Komposition. Sie verschleiern und betonen zugleich und evozieren beim Betrachter ein unklares und geheimnisvolles Bild von Leonardos Komposition, das dem tatsächlichen Zustand des Freskos in überraschendem Maße gerecht wird.

⁸⁰ Siehe Schulz-Hoffmann, Andy Warhol, S. 11, Anm. 13 und 14.



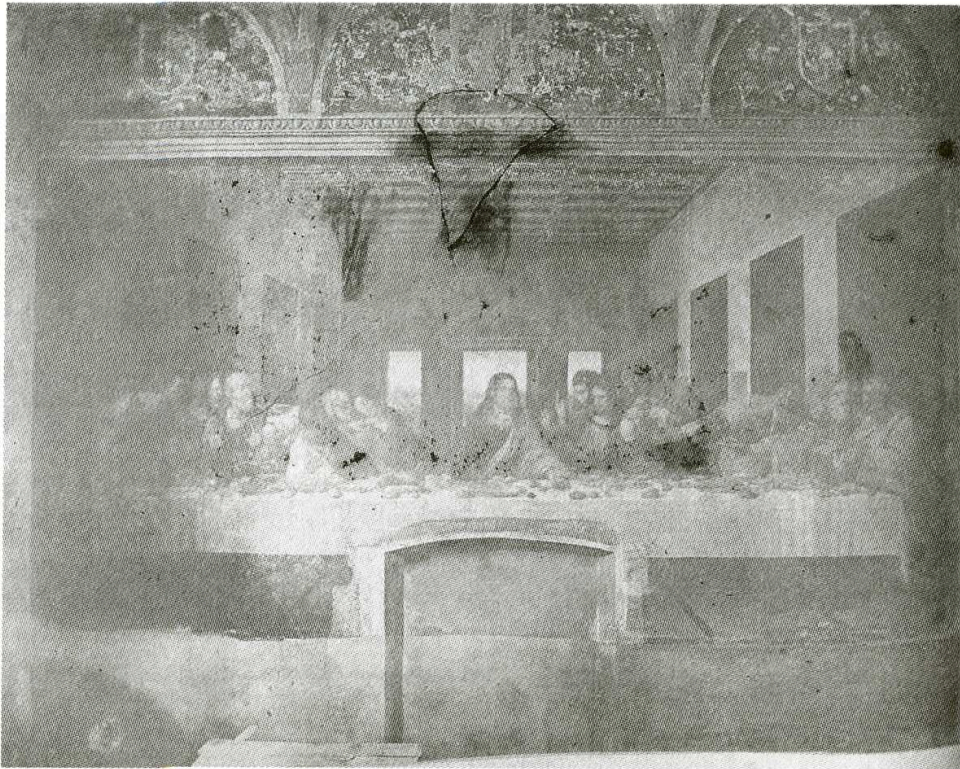
1. Leonardo da Vinci. Püha õhtusöömaaeg. 1495–1497
 Fresko, 420 × 910 cm
 Seinamaal Santa Maria delle Grazie kloostri refektooriumis, Milano
 Repro: Robert E. Wolf; Roland Millen, Geburt der Neuzeit. Baden-Baden, 1968

Leonardo da Vinci. Das letzte Abendmahl. 1495–1497
 Fresko, 420 × 910 cm
 Wandmalerei im Refektorium von Santa Maria delle Grazie, Mailand
 Repro: Robert E. Wolf; Roland Millen, Geburt der Neuzeit. Baden-Baden, 1968



2. Raffaello Morghen. Püha õhtusöömaaeg
 Leonardo da Vinci järgi. 1797–1800
 Vasegravüür, 52,1 × 93 cm
 Repro: Mattie Boom; Hans Rooseboom, Een nieuwe kunst. Amsterdam, 1996

Raphael Morghen. Das letzte Abendmahl
 Nach Leonardo da Vinci. 1797–1800
 Kupferstich, 52,1 × 93 cm
 Repro: Mattie Boom; Hans Rooseboom, Een nieuwe kunst. Amsterdam, 1996



3. Luigi Sacchi. Püha õhtusöömaaeg. 1857
Foto, 53 × 83 cm
Repro: Mattie Boom; Hans Rooseboom,
Een nieuwe kunst. Amsterdam, 1996

Luigi Sacchi. Das letzte Abendmahl. 1857
Fotografie, 53 × 83 cm
Repro: Mattie Boom; Hans Rooseboom,
Een nieuwe kunst. Amsterdam, 1996



4. Andy Warhol. Püha õhtusöömaaeg
Leonardo da Vinci järgi. 1986
Sõeltrükk ja kollaaž paberil, 60 × 80 cm
Repro: Reinhard Brandt (Hrsg.), Meisterwerke der Malerei.
Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig, 2001

Andy Warhol. Das letzte Abendmahl
Nach Leonardo da Vinci. 1986
Siebdruck und Collage auf Papier, 60 × 80 cm
Repro: Reinhard Brandt (Hrsg.), Meisterwerke der Malerei.
Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol. Leipzig, 2001



5. John Niessen
Toomas ja Jaakobus vanem. 1867
Foto, 24,2 × 32,6 cm
Foto: Caecilie Weissert

John Niessen
Thomas und Jakobus der Ältere. 1867
Fotografie, 24,2 × 32,6 cm
Foto: Caecilie Weissert

6. Raffael. Peetruse kutsumine. 1515–1516
Vaibakartong, 340 × 530 cm
Victoria and Albert Museum, London
Repro: Sharon Fermor, The Raphael
Tapestry Cartoons. London, 1996

Raffael. Berufung Petri. 1515–1516
Teppich-Karton, 340 × 530 cm
Victoria and Albert Museum, London
Repro: Sharon Fermor, The Raphael
Tapestry Cartoons. London, 1996



7. Raffael. Võtme üleandmine Peetrusele
Foto, 1860 (albumiintõmmis),
15 × 22,5 cm
Foto: Dr. R. H. Kraussi kogu, Stuttgart

Raffael. Schlüsselübergabe an Petrus
Fotografie, 1860 (Albuminabzug),
15 × 22,5 cm
Foto: Kollektion Dr. R. H. Krauss,
Stuttgart



8. Raffael. Paulus ja Barnabas
Foto, 1860 (albumiintõmmis),
15 × 22,5 cm
Foto: Dr. R. H. Kraussi kogu, Stuttgart

Raphael. Paul und Barnabas
Fotografie, 1860 (Albuminabzug),
15 × 22,5 cm
Foto: Kollektion Dr. R. H. Krauss,
Stuttgart





9. Gustave Le Gray. Mona Lisa
 Aimé Millet' joonistuse järgi
 Foto, 1854–1855 (albumiintõmmis), 28,4 × 18,7 cm
 Alte Sammlung W. H. G., N. Y., Ezra Macki kogu
 Repro: Sylvie Aubenas (Hrsg.), Gustave Le Gray. 1820–1884. Paris, 2002

Gustave Le Gray. Mona Lisa
 Nach einer Zeichnung von Aimé Millet
 Fotografie. 1854–1855 (Albuminabzug), 28,4 × 18,7 cm
 Alte Sammlung W. H. G., N. Y., Sammlung Ezra Mack
 Repro: Sylvie Aubenas (Hrsg.), Gustave Le Gray. 1820–1884. Paris, 2002



10. Ugo da Carpi. Diogenes. Parmigianino järgi
 Clair-obscur-puulõige nelja plaadiga
 U. 1510, 49 × 35,4 cm
 Repro: Nancy Bialler, Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558–1617) and
 his time. Amsterdam/Gent, 1993

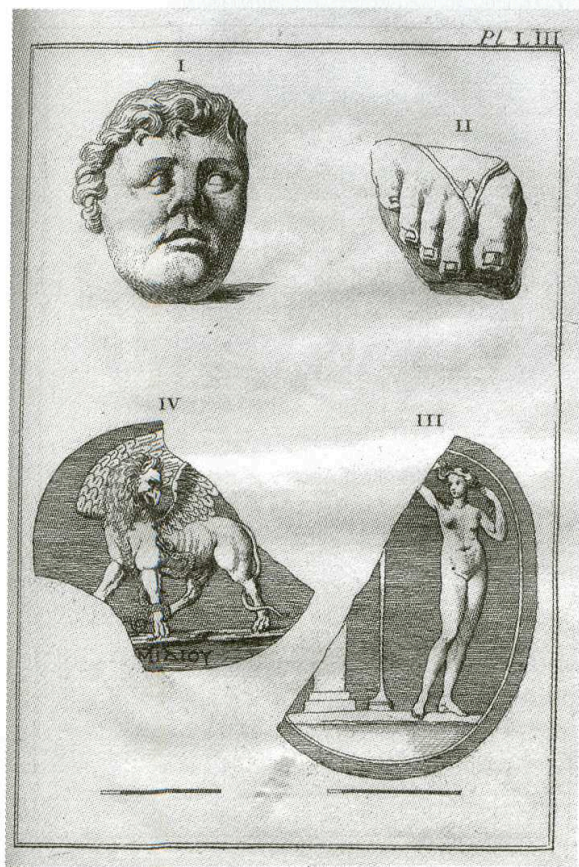
*Ugo da Carpi. Diogenes. Nach Parmigianino
 Clair-Obscure Holzschnitt von vier Platten
 Ca. 1510, 49 × 35,4 cm*

*Repro: Nancy Bialler, Chiaroscuro Woodcuts. Hendrick Goltzius (1558–1617) and his
 time. Amsterdam/Gent, 1993*



11. Musée Français. Raphael, St. Michel terrassant Satan. Kōide 1, 1802
Vaselōige, 60 × 43 cm
Foto: Caecilie Weissert

Musée Français. Raphael, St. Michel terrassant Satan. Band 1, 1802
Kupferstich, 60 × 43 cm
Foto: Caecilie Weissert



12. Le comte de Caylus. Recueil d'antiquités
Kōide 1, 1752, tahvel 53
Vaselōige, 25 × 18,5 cm
Foto: Caecilie Weissert

Le comte de Caylus. Recueil d'antiquités
Band 1, 1752, Tafel 53
Kupferstich, 25 × 18,5 cm
Foto: Caecilie Weissert