

Das illustrierte Kunstbuch

Zum Umgang der Kunstgeschichte mit der Abbildung (1750–1920)

Es versteht sich heute von selbst, dass Kunstbücher reich zu bebildern sind. Das gilt gleichermaßen für wissenschaftliche wie für populärwissenschaftliche Publikationen. Beim Blättern oder konzentrierten Studium solcher Werke vergessen wir allzu leicht, welche Mühe und Kosten die Beschaffung und der Druck der Bilder bereiten. Diese eher technische Seite der Kunstbuchproduktion ist fraglos durch die Entwicklung umfassender Bildarchive – von denen die Philipps-Universität eines der ältesten und größten beherbergt – bestimmt.

Der Fotografie gingen allerdings andere, in ihrer Zeit ebenfalls als objektiv geltende Reproduktions- und Druckverfahren voraus. Es lohnt deshalb zu prüfen, wie Lithographien, Holz- und Stahlstiche, dann schließlich Fotos aus dem Besitz der großen Kunstverlage als Massenprodukte des 19. Jahrhunderts bis heute den Blick der Wissenschaft und ihres Publikums auf die Geschichte der Kunst konditionieren.

Versäumnis der Kunstgeschichte

Das Versäumnis der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin besteht darin, dass sie sich über die eigenen Verfahren der Präsentation ihrer Gegenstände und Forschungsergebnisse keine Rechenschaft gibt. Kunsthistoriker können derzeit keine Auskunft darüber erteilen, wie Texte und Bilder zueinander in ein gegenseitig dienliches Verhältnis gebracht sind und welche Faktoren, insbesondere auch von außerhalb des Wissenschaftsbetriebs, diese Alltagspraxis prägen. Dem so benannten Versäumnis abzuhelfen und aus der Kenntnis bisheriger Vorgehensweisen Perspektiven für einen künftigen, über das Fach hinaus wirkenden Umgang mit dem informierenden und illustrierenden Bild zu gewinnen, wurde das Projekt zum „illustrierten Kunstbuch“ entwickelt.

Aus einer Reihe von Gründen ist der Beginn der Untersuchung um 1750 angesetzt. Damals ging die Überzeugung verloren, dass Bilder durch Texte vollständig erfasst werden können – in dem Moment also, in dem die Kunstgeschichte als klassifizierende, später auch interpretierende, historisch arbeitende Wissenschaft entstand. Von da an war der

kunstgeschichtliche Text darauf angewiesen, mit Reproduktionen ausgestattet zu werden. Wo dies nicht möglich war, lebten alte Formen der sprachlichen Vergegenwärtigung (Ekphrasis) wieder auf. Über das Problem der Beschreibung von Kunst dachte man um 1800 intensiv nach, doch wurde dieses Nachdenken mit der Institutionalisierung des Fachs Kunstgeschichte bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in eine nur selten reflektierte Praxis überführt.

Wechsel von Reproduktions- und Illustrationsverfahren

Das Defizit ist um so mehr zu bedauern, als das Untersuchungsfeld zum Beispiel in den Naturwissenschaften und ihrer Geschichtsschreibung längst als bedeutend erkannt und daher gut bearbeitet ist. Diese Haltung zum Problem des Umgangs mit der Illustration des kunsthistorischen Texts dauert an. Die Folgen sind: Das Verhältnis von Text und Bebilderung hat anfangs eine Vielfalt an Formen im illustrierten Kunstbuch hervorgebracht, von denen heute nur noch die wenigsten praktiziert werden. Gewinne und Verluste, die der Wechsel von Reproduktions- und Illustrationsverfahren für die in Texten niedergelegte kunsthistorische Arbeit mit sich brachte, sind vollständig unbekannt.

Unzulässig eingeeengte Sehweise

Das Kunstbuchprojekt, das so zwischen Historie und programmatischer Bildnutzung verankert ist, versteht sich daher zunächst als ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte. Es setzt dort an, wo diese Disziplin als Vermittlerin von Werken der Architektur und der bildenden Kunst primär in Erscheinung tritt: bei der illustrierten Publikation. Wenn sich die Kunstgeschichte als Fach im Kanon der Geisteswissenschaften bis heute immer nur mit dem literarischen Teil ihrer Historie befasst hat, so liegt das an einer eingeschränkten Vorstellung von Wissenschaftlichkeit, nach der das gesprochene oder geschriebene Wort eigentliches Transportmittel der Forschung sei und daher in bevorzugter Weise für die Klärung



historiographischer Fragen herangezogen werden müsse. Diese falsche, weil unzulässig eingeeengte Sehweise gilt es aufzubrechen zugunsten eines umfassenden Blicks auf die Ausdrucks- und Präsentationsformen wissenschaftlicher Arbeit.

Aus diesem Grund soll das illustrierte Kunstbuch zwischen circa 1750 und 1920, d. h. von der Entstehung des Fachs bis zur Durchsetzung der Fotografie, in allen seinen Teilen Gegenstand der Untersuchung werden. Erst so lassen sich die Spe-

zifika kunstgeschichtlicher Vorgehensweise und Interpretation, darüber hinaus bedingende Faktoren und Prägungen der wissenschaftlichen Arbeit erschließen. Mit dieser Vorgabe besetzt unser Projekt die Position zwischen zwei Untersuchungsfeldern, welche ebenfalls die historische Auseinandersetzung mit Kunst ins Zentrum rücken und in den letzten Jahren besondere Aufmerksamkeit erhalten haben: zum einen ist es die Erforschung von Beschreibung und Ekphrasis als Spezies der Lite-



Um 1820 galt die neu erfundene Lithographie als das beste Verfahren, die soeben entdeckten Qualitäten der spätmittelalterlichen Malerei einem größeren Publikum bekannt zu machen. Der Columba-Altar Rogier van der Weydens (um 1455) befand sich damals im Besitz der Brüder Boisseree. Johann Nepomuk Strixner reproduzierte die „Darbringung“ vom rechten Flügel des Retabels in einer großformatigen Kreidelithographie (Abb. links). Die gelbliche, ebenfalls lithographische Tonplatte, aus der die Lichter ausgekratzt wurden, übersetzt mit dem Schwarz der zweiten Druckplatte die Buntwerte des Gemäldes in sanfte Übergänge zwischen den so erzeugten Mischönen. Trotzdem war Goethe von dieser Wiedergabe enttäuscht. Er gehörte dann zu den wenigen Empfängern von handkolorierten Exemplaren, von denen wir hier dasjenige aus dem Besitz des Marburger Museumsleiters Albrecht Kippenberger (jetzt Düsseldorf, Goethe-Museum) abbilden (Abb. oben). Die farbentreue Wiedergabe von Gemälden stellt auch im Zeitalter von Ektachromen bzw. von digitalen Aufnahmen sowie Bildbearbeitung eine technische und ökonomische Herausforderung dar. Die jüngste Reproduktion (Abb. rechts) stammt aus einer neueren Publikation über den Maler. Sie steht hinter der Lithographie durch das zwar feine, aber deutlich sichtbare Raster zurück, das seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die preiswerte Abbildung im Buch – auch im Marburger UniJournal – prägt.



ratur, zum anderen die Bewertung einzelner Abbildungstechniken, besonders auch der Fotografie, hinsichtlich ihrer dokumentarischen Fähigkeiten. Aus dieser Stellung im Spannungsfeld zwischen literatur- und medienwissenschaftlichem Interesse erwarten wir produktive Impulse für unsere Fragen.

Ziel ist es also, Argumentationsformen und -strukturen eines illustrierten Textes bzw. einer mit oder ohne Text publizierten Abbildung in ihrer wissenschaftsgeschichtlichen

Rolle zu fassen. Dies erfolgt anhand von Werken, die einen repräsentativen Ausschnitt aus der Fülle des Materials bieten. Die Untersuchung überprüft in diachroner und synchroner Vorgehensweise Exempel aus der Forschungsliteratur auf ihren Stellenwert innerhalb der Fachgeschichte. Im Längsschnitt werden Entwicklungen des Text-Bild-Verhältnisses und Wandlungen der Abbildungs- und Drucktechnik beleuchtet; daneben Konzepte von Abbildlichkeit und Text-Bild-Konstellationen ver-

glichen. Hierbei geht es insbesondere darum, Bruchstellen in der Geschichte der Text-Bild-Relation und der Abbildungsentwicklung auszumachen. Ein weiteres Thema ist die Problematik des Übergangs und der Durchsetzung von Neuerungen: Skepsis und Enthusiasmus begleiten zum Beispiel die Nutzbarmachung der Lithographie (um 1810) oder der Fotografie (um 1860) für die Kunstwissenschaft in eben derselben Weise. Gefragt wird außerdem, wie Text und Bild aufeinander reagierten und welche Korrelationen zwischen Wandlungen im Abbildungsmedium und im wissenschaftlichem Fortschritt bestanden.

Drei Publikationstypen

Drei Publikationstypen werden zu diesem Zweck ausgewertet; sie garantieren eine breitgefächerte Basis, so dass die Ergebnisse verallgemeinert werden können:

1. Überblickswerke, die den Gesamtbestand oder einen wesentlichen Teil bzw. größeren Ausschnitt aus dem Spektrum der bildenden Kunst präsentieren.
2. Bebilderte Kataloge (Galeriewerke) ausgewählter bedeutender Gemäldesammlungen (Berlin, Dresden, München, Paris, Wien).
3. Monographische Werke zur Architektur, die ein Bauwerk als Ganzes und im Detail vorstellen und es in den Kontext historischer Formentwicklung und der Funktionsgeschichte einordnen.

Das vordringliche Interesse bei der Untersuchung dieser Publikationen gilt zunächst der Rolle, die das Bild in ihnen als Stellvertreter eines Artefakts einnimmt. Dafür sind dessen Informationsgehalt, Aussagequalität, Funktion und Technik möglichst genau zu bestimmen. Während Informationsgehalt, Aussagequalität aber auch Funktion zum Teil als ikonographische Faktoren sichtbar werden und damit einer Darstellungskonvention unterliegen, deren Wandel über die Art der Aneignung des Kunstwerks Auskunft gibt, deuten qualitative Änderungen in der Technik zunächst auf die handwerkliche Praxis und die Entwicklung der Reproduktionsmöglichkeiten hin. Gelegenheiten zur Wahl zwischen Abbildungstechniken, die mit einer bestimmten Technik verbundene Wer-



Der Berliner Gelehrte Franz Kugler publizierte 1842 das erste *Handbuch der Kunstgeschichte*. Es entsprach dem Bedürfnis der neuen Wissenschaft, die in rasanter Geschwindigkeit wachsenden Einzelergebnisse der Forschung übersichtlich zusammenzufassen. Das Buch erschien zunächst ohne Abbildungen und wurde mit seinen acht Auflagen ein Best- und Longseller. Dem Wunsch nach Veranschaulichung kam das Stuttgarter Verlagshaus Ebner & Seubert nach, indem es ab 1845 die von Ernst Guhl und Joseph Caspar konzipierten Übersichtstafeln – die *Denkmäler der Kunst* – edierte. Auch die Tafeln brachten es auf zahlreiche Auflagen, sie erschienen in unterschiedlichen Techniken – Kupferstich, Stahlstich und Lithographie – und Preisklassen. Das Blatt zur Barockarchitektur präsentiert in symmetrischer Anordnung eine

historischer Zusammenhänge, Fragen nach Genauigkeit, nach bewussten oder unbewussten Umprägungen des Abgebildeten in der Reproduktion, nach der Entlehnung von Abbildungsmaterial, nach gezielten Formen von Abstraktion (Umriss) und nach dem Einsatz von Farbe sind nur einige der hier wichtigen Probleme.

Die Abbildung als eigenständiges Medium

Indem die Abbildung als wesentlicher Beitrag des wissenschaftlichen Diskurses wie als propagandistisches Mittel ernstgenommen wird, ist sie nicht mehr nur Beigabe und Ergänzung, sondern eigenständiges Medium, das Geschichte des Sehens und Verstehens dokumentiert. Denn in der Abbildung werden

Auswahl von Kuppelkirchen. Dabei erleichtert die identische, frontale Ansicht der Bauten den Vergleich. Die „deutschen“ Exempel sind herausgehoben: Durch die Position im Zentrum unten dominiert die Wiener Karlskirche. Man muss aber Guhls Erläuterungen konsultieren, um den Rang der berlinisch-preußischen Dome vom Gendarmenmarkt als die „bei weitem edlere und einfachere Richtung“ der sonst verfeimten Barockarchitektur zu verstehen (oben rechts). Kugler hatte den Barock in seinem Handbuch nur kursorisch abgehandelt. Die Tafeln Guhls leisten somit einen eigenständigen Beitrag zur Kanonisierung des Barock in der Kunstgeschichte – allerdings nur für die akademischen oder bessergestellten Kreise. Denn in die „Volksausgabe“ wurde das Blatt nicht aufgenommen.

Vorstellungen und Wünsche zum Ausdruck gebracht, die sich über Text zum Teil nur schwer vermitteln lassen. Insofern leistet die Untersuchung zur illustrierten Kunstgeschichte einen Beitrag auch zur Erforschung der Imaginationen des 18. bis 20. Jahrhunderts über Kunst.

Aufgrund eingehender Untersuchungen am Material lassen sich für Überblickswerke zunächst folgende Ergebnisse festhalten:

Zwischen ca. 1750 und 1920 erschienen etwa 130 Darstellungen der Kunstgeschichte oder einzelner ihrer Gattungen – die zahlreichen, teilweise stark veränderten Neuauflagen und Übersetzungen einzelner Titel mitgerechnet. Ihre Publikationsgeschichte kennt beide Fälle:

1. den Druck des Textes ohne jegliches Bild und das separate Erscheinen von Abbildungsbänden, die ihren

Fig. 18. Die Fassade des Pal. Sforza, 1. Stock. – Hieraus ist Italien. 4. Architektur.

werke stellen, im Mittelbauwerke drei Fenster mit kräftigen Gesims und Halbsäulen, darzwischen Nischen für Statuen; über dem Gesims ließen prächtige Vasenornamente lag, zwischen denen sich die Laternen eines zweiten Stockwerkes befinden; endlich die drei Fenster des Obergeschosses mit überlangen Insensuren einander aneinander anschließen.

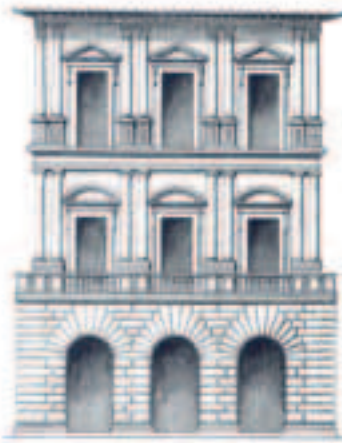


Fig. 19. Die Fassade des Pal. Sforza.

Die rechte Fassade des Pal. Sforza, von Mazzoni, ist trotz ihrer Ebnheit nur eine interessanter Nachahmung gewesen; doch die Halbsäulen beträchtlich besser. Im Gegensatz zu diesem Altem muss die in 2. 35 gemauerte Fassade des Giallo und Mazzoni eine kräftige und ansprechende Wirkung durch die einfachen Mittel; ohne jede ornamentale Ausschmückung.

Die wichtigsten Ecken des Renaissance (Fig. 20) sind in Italien an den verschiedenen Fassaden nach Reihen bezeugt.

Fig. 20. Die Ecken des Pal. Sforza.

Fig. 21. Die Composition des Palastbau.

An der linken Fassade des Pal. Sforza steht die große dreistöckige Loggia des Giacomo della Porta die Mitte ein, über welche architektonisch die schönste und besonders reichere Komposition, dessen oberer Rand jedoch mit dem des ganzen Palastes (von Michelangelo Fig. 20) in einer Linie verläuft.



Die rechte Fassade des Pal. Sforza ist eine interessante Nachahmung gewesen; doch die Halbsäulen beträchtlich besser. Im Gegensatz zu diesem Altem muss die in 2. 35 gemauerte Fassade des Giallo und Mazzoni eine kräftige und ansprechende Wirkung durch die einfachen Mittel; ohne jede ornamentale Ausschmückung.

Mit der Gelegenheit, einen wissenschaftlichen Text zu illustrieren, ist untrennbar die Entscheidung darüber verbunden, wie Text und Bild zu kombinieren sind. Ein Blick in Jacob Burckhardts *Geschichte der Renaissance in Italien* von 1867 zeigt auf exemplarische Weise die enge Verzahnung der Bereiche. Für die nach Aufgaben angelegte analytische Betrachtung genügte eine Zusammenstellung charak-

teristischer Ausschnitte aus einzelnen Werken, die zum vergleichenden Sehen dargeboten werden. Der hierfür erforderliche hohe Aufwand bei Erstellung des Seitenlayouts und die hervorragende Qualität der optisch-didaktischen Gestaltung ist in späteren Publikationen nur selten wieder erreicht worden.

eigenen, vom Autor des Textbandes weder verantworteten noch überprüften Diskurs entfalten. 2. den Druck von Tafeln, die den Gang der Kunstgeschichte ausbreiten und zu denen nachträglich ein Textband verfasst wird – wobei der Autor die Darstellung der Tafeln zu korrigieren versucht. Für beide Varianten lässt sich zeigen, wie einerseits die medialen Bedingungen von Text und Bild die Präsentation von Forschungsergebnissen bestimmen, wie andererseits Text und Bilder jeweils verschiedenen Paradigmen der Kunstgeschichtsschreibung gehorchen: Die Texte folgen dem Kontinuum der Historie, die Tafeln einer gewichtenden, ästhetisch ansprechenden Präsentation. Die Publikationsgeschichte der Gesamtdarstellungen kennt außerdem die schrittweise Erweiterung

des Abbildungsmaterials, wobei Änderungen am Text ausbleiben oder erfolgen konnten. Diskussionen über die Eigenschaften von Bildern im Buch lassen immer dann eine besondere Intensität erkennen, wenn ein Wechsel in der Abbildungstechnik bevorsteht. Hier erhellt die eingehende Lektüre der Publikationen, dass die kunsthistorische Argumentationsweise entgegen Ankündigungen in den Paratexten – auf Titelblättern, in Vorworten und Inhaltsverzeichnissen – nur selten eine durchgreifende Neuerung erfährt.

Konjunkturen der Repro-Technik

Es zeigt sich außerdem, dass zwischen Galeriewerken und Gesamtdarstellungen das Bildmaterial bzw. die Informationen ausgetauscht wur-

den. Darüber hinaus hatten alle drei zu untersuchenden Sparten in unterschiedlicher Weise teil an den Konjunkturen der Reproduktionstechniken, wobei der Disput über die Vorzüge von Graphik/Fotografie hauptsächlich an den Wiedergaben von Werken der Bildkünste, seltener an den frühzeitig syntaktisch fixierten Darstellungen von Bauten ausgetragen wurde. Es ist deutlich geworden, dass Konjunkturen aus dem Bereich der Buch- und Druckgeschichte sich nicht mit Konjunkturen aus dem Bereich der Kunstgeschichte decken. Somit kam einzelnen Verlegern – wie Ebner & Seubert in Stuttgart, Seemann in Leipzig, Bruckmann in München – und deren Adaption von neuen technischen Entwicklungen eine erhebliche Rolle in der Entwicklung der kunsthistorischen Argumentationsweise in Text und Bild sowie der Fixierung eines

Kanons wichtiger, d. h. reproduzierter Werke zu.

Beschreibung und Illustration des kunsthistorischen Texts haben – ihrer medialen Differenz zufolge – also nicht dieselbe Funktion in dem Sinne, dass sie das nicht vorhandene Werk im Buch ersetzen. Beide sind aber von einer Vielzahl von Autoren in diesem Sinne behandelt worden: Autoren negierten – auch aus Not an der finanzierbaren Illustration – die von Lessing 1766 begründete Wende im Verhältnis von Bild und Text. Umgekehrt verließen sie sich vollständig auf die Reproduktion, reduzierten die beschreibenden Passagen weitgehend. Beschreibung und Illustration des kunsthistorischen Texts sind indes funktionsgleich eingesetzt worden: Sie machen den Leser/Betrachter aufmerksam auf diejenigen Aspekte, die den Autor am sprachlich wie bildlich präsentierten Werk interessieren. Sie konnten und können also in derselben Weise in den Dienst einer Argumentation gestellt werden.

Illustrationsverfahren hatten demnach einen erheblichen, anfangs wachsenden, qualitativ sehr unterschiedlichen, aber nicht bewusst gemachten Anteil an der Konstituierung und Vermittlung der wissenschaftlichen Aussage. Anders als die aufwendigen druckgraphischen Verfahren des 18. Jahrhunderts wurden Holzstich, Stahlstich, Lichtdruck und Autotypie nicht vordringlich für die Reproduktion von Kunstwerken entwickelt, aber dafür eingesetzt. Daher ist die Spannung zwischen dem Anspruch auf Treue der Wiedergabe einerseits und der Verfügbarkeit von Reproduktion in einer Technik mit beschränkten Mitteln andererseits ein weiteres Thema der Untersuchung. Der Begriff „Treue“ einer Reproduktion umfasst selbstverständlich unterschiedliche Auffassungen: Der ganz auf den Kontur abhebende Linienstich wie der möglichst viele Graustufen enthaltende Lichtdruck haben jeweils verschiedenen Konzepten von Objektivität der Wiedergabe und den damit verbundenen Konzepten vom Kunstwerk und seiner Geschichte gedient.

Ausstellung geplant

Die Ergebnisse des Projekts sollen der Öffentlichkeit visuell präsentiert



Was für die Wiedergabe von Malerei wünschenswert erschien, nämlich einen Eindruck des Originals auch anhand der Farbigkeit zu gewinnen, war für Architektur nicht in gleicher Weise selbstverständlich. Denn bis weit ins 19. Jahrhundert hinein galt Architektur als monochrome Kunst. Dies war keineswegs unumstritten. In den Auseinandersetzungen um Farbe in alter Baukunst, seit 1830 im so genannten Polychromiestreit ausgetragen, hatten zwar die Befürworter der Farbe obsiegt; dennoch zeigte die Gegenposition noch lange Wirkung. Insofern bedeutet es einen großen Fortschritt gerade auch für das Verständnis gotischer Architektur, wenn das 1875 ausgelieferte Prachtwerk über die Sainte-Chapelle von DeCloux und Doury bei insgesamt fünfundzwanzig Abbildungstafeln zwanzig Chromolithographien enthält, die den aufgedeckten Originalzustand wie die Rekonstruktion der Innenraumfassung zeigen. Und die Tatsache, dass diese Blätter vor die eigentliche Bauaufnahme eingebunden werden, macht unmissverständlich klar, welcher Stellenwert der farbigen Ausmalung und Ausstattung des Gebäudes jetzt eingeräumt wird.

Förderung durch die DFG

Das Projekt wurde ab Oktober 2000 für ein Jahr von der Philipps-Universität finanziell unterstützt. Seit Oktober 2002 erfolgt die Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Verantwortet wird das Projekt von Dr. Eva-Maria Hanebutt-Benz (Direktorin des Gutenberg-Museums, Mainz), Prof. Dr. Katharina Krause und Hochschuldozent Dr. Klaus Niehr, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität. Mitarbeiter/innen sind Ulf Sölter M.A., Judith Tralles M.A. und Kristin Wiedau M.A.

werden. Im Gutenberg-Museum in Mainz ist im Frühjahr 2005 eine Ausstellung von ca. 100 illustrierten Büchern zur Kunst geplant. Als weitere Station der Ausstellung ist für den Sommer 2005 die Deutsche Bibliothek in Leipzig vorgesehen. Die hierfür entstehende Publikation ist als Begleitbuch zur Ausstellung konzipiert; gleichzeitig bietet sie als Handbuch einen Einstieg in das „illustrierte Kunstbuch“ als Medium der Wissenschaftsgeschichte. Eine Tagung, im Zusammenhang mit der Ausstellung in Mainz geplant, soll die dort präsentierten Zwischenergebnisse mit anderen Wissenschaftlern überprüfen. Vorgesehen ist außerdem die Publikation einer „Bibliothek der Kunstgeschichte im 19. Jh.“ (Microfiche oder CD-Rom).

Katharina Krause / Klaus Niehr

Foto: Graßmann



Das Marburger Projektteam

Prof. Dr. Katharina Krause und Hochschuldozent Dr. Klaus Niehr (hintere Reihe), Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, sowie Judith Tralles M.A. und Ulf Sölter M.A.

Nicht im Bild sind Dr. Eva-Maria Hanebutt-Benz (Mainz) und Kristin Wiedau M.A. (Marburg)

Kontakt:

Prof. Dr. Katharina Krause
Kunstgeschichtliches Institut
der Philipps-Universität Marburg
Biegenstraße 11
Tel.: (0 64 21) 28-2 30 11
E-Mail:
krause@fotomarburg.de