

### 3.3. Fotografie

Ebenso wie die Druckgrafik ist ein fotografischer Abzug ein reproduzierbares, multiples Bild. An dieser Stelle soll insbesondere die reproduzierende Fotografie, welche ein anderes Werk der Kunst zeigt, in ihrer Form des Abzuges oder Druckes thematisiert werden. Denn unter anderem eignet sich diese zum Sammeln und Bewahren in Bildarchiven. Die Fotografie brachte den Vorteil, dass Bilder in ephemeren Konstellationen zusammengefügt werden konnten: Fototheken ermöglichen das Herauslösen einzelner Bilder in ihrer materiellen Form zur vergleichenden Betrachtung. Aby Warburgs (1866–1929) Bildatlas Mnemosyne der 1920er-Jahre ist ein prominentes Beispiel für eine Arbeitstechnik des Zusammenstellens von beweglichen Bildobjekten, wie sie mit Bildreproduktionen möglich ist.<sup>73</sup>

Für die Entwicklung des Faches Kunstgeschichte spielte die Fotografie eine zentrale Rolle, und so findet der Diskurs über die Möglichkeiten und Eigenschaften des im 19. Jahrhundert neuen Mediums hier einen Ort:

Für ein kennerschaftliches bzw. wissenschaftliches Publikum, welches mit dem wiederholenden Beobachten von Kunstwerken und ihrem Vergleich arbeitete, war es trotz des reichhaltigen druckgrafischen (und fotografischen) Marktes lange notwendig, die originalen Objekte zu betrachten. Die Situation ist im deutschen Vorwort des *Catalogue Général des Reproductions* der Firma Braun von 1896 wie folgt beschrieben:

»Wohl hatten schon längst Männer wie Rumohr, Waagen u. a. die unumgängliche Nothwendigkeit eigener prüfender Vergleichung der Kunstwerke erkannt; mit dem Notizbuche in der Hand hatten sie Europa durchzogen, bemüht, alle wichtigen Sammlungen kennen zu lernen und ihre Beobachtungen gewissenhaft aufzeichnend. Aber welches menschliche Auge wäre im Stande, die ganze Fülle des so Gesehenen, bis zu den Einzelheiten der Zeichnung und der Pinselührung herab, sich zu jeder Zeit wieder vor die Seele zu rufen?«<sup>74</sup>

73 Siehe hierzu: Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Warnke, Martin, Berlin 2000.

74 Siehe Braun, Clément (Hg.): *Catalogue Général des Reproductions inaltérables. Charbon d'après les originaux peintures fresques et dessins des Musées d'Europe d'après les originaux peintures frèsques et dessins des musées d'Europe des Galeries et Collections particulières les plus remarquables et des œuvres contemporaines*, Paris 1896, S. XII.

Mit fotografischen Reproduktionen wurde – unter Aufwendung der entsprechenden finanziellen Mittel – ein solches »vor die Seele rufen« am heimischen Schreibtisch oder in der Bibliothek, das Anlegen ganzer Sammlungen nach Künstlern, das vergleichende Schauen möglich, ohne sich jeweils an den Ort der Sammlung zu begeben, welche das Original oder eine grafische Reproduktion beherbergte.

Wie Katja Amato illustriert, nutzte der Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burkhardt (1818–1897) die Fotografie und die reproduzierende Druckgrafik als Gedächtnisstütze und Lehrmedium. Neben Zeichnungen von Kulturdenkmälern und ihren Umgebungen, die er auf seinen Reisen selbst anfertigte, sammelte er Fotografien und Grafik, ohne dabei auf deren Qualität größeren Wert zu legen. Es ging ihm nicht um diese Gegenstände als Sammlungs-Objekte, sondern um das, was sie für ihn zu transportieren vermochten.<sup>75</sup>

André Malraux führt in seinem Essay Ende der 1940er-Jahre aus, dass jedoch gerade die Steigerung der Bildproduktion und die Farbfotografie, letztere erst zu einer Institution der Bildverbreitung hat werden lassen, die er mit jener des Museums vergleicht. Malraux weist auf eine Lücke hin, welche durch die Übersetzung ins Schwarz-Weiß von Kupferstichen und historischer Fotografie entstehe, um anschließend die Diversität der Farbfotografie und der nunmehr reproduzierten Gegenstände positiv dagegen abzusetzen.<sup>76</sup>

---

75 Vgl. Amato, Katja: Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt, in: Bruhn, Matthias (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte, Weimar 2000, S. 47–59.

76 »Was vor 1900 alle jene, deren Gedanken über Kunst für uns noch heute aufschlußreich oder bedeutsam sind, von denen wir annehmen, sie redeten von den gleichen Werken wie wir, bezögen sich auf das gleiche wie wir? Zwei oder drei Museen, dazu die Photographien, Stiche oder Kopien nach einer geringen Zahl von Meisterwerken Europas. [...] Und da der Vergleich eines Bildes aus dem Louvre mit einem anderen in Madrid oder Rom ein Vergleich zwischen Bild und Erinnerungsbild war, gab es in der Kunstkennerschaft von damals noch dazu eine Zone der Unsicherheit. Denn das visuelle Erinnerungsvermögen ist nicht fehlerbar, und zwischen dem Studium von zwei Bildern lagen oft Wochen. Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert waren die Bilder, durch gestochene Kopien überliefert, selbst zu Kupferstichen geworden: ihre Zeichnung hatten sie dabei zwar behalten, ihre Farbe jedoch verloren; diese fand ihren Ausdruck im Schwarz-Weiß, also nicht durch Kopie sondern durch Übersetzung. Verloren hatten sie auch ihren Maßstab, dafür eine scharf abgegrenzte Umrandung bekommen. Die Schwarz-Weiß-Photographie des 19. Jahrhunderts war nicht mehr als ein etwas getreuerer Kupferstich. [...] Heute stehen dem, der sich mit Kunst beschäftigt, farbige Reproduktionen der meisten Hauptwerke zur Verfügung, dazu eine Fülle zweitrangiger Bilder, die

Damit folgt er sowohl dem Narrativ der Minderwertigkeit des reproduzierenden Kupferstichs, wie er im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurde, und allgemeiner demjenigen der Überhöhung einer neuen Medientechnologie gegenüber älteren.

Ein anderer Topos innerhalb des Diskurses über den Nutzen der Fotografie für die Kunstwissenschaft ist, dass durch das Medium der Fotografie bestimmte Qualitäten sichtbar würden, die sich weder im Kupferstich noch durch den Anblick des Originals selbst offenbaren.

So lobt beispielsweise Hermann Grimm (1828–1901) 1897 die Nutzung des Skioptikons, einer Vorform des Diaprojektors, in der kunsthistorischen Lehre aufgrund der verbesserten Vergleichsmöglichkeiten. Beim Anblick des Originals laufe man Gefahr, durch dessen Objekteigenschaften, über deren »inneren Werth« getäuscht zu werden. Die Reproduktion, welche jedes Werk innerhalb normierter Bildmaße übersetzt, ermögliche durch diese Angleichung der Bildgröße einen visuellen Mehrwert:

»Auch für Dürer muß die Eigenschaft in Anspruch genommen werden, daß ein Theil seiner Werke, die als Kupferstiche in geringem Formate nur von ihm selbst ausgeführt, ihrem inneren Gehalte nach aber als colossale Werke vor seinem Blicke standen, nun erst als solche erscheinen.«<sup>77</sup>

Grimm war neben Bruno Mayer (1840–1917) einer der frühen vehementen Verfechter des Einsatzes von Lichtbildprojektion in der kunsthistorischen Lehre, wie sie nachfolgend Heinrich Wölfflin (1864–1945) nicht zuletzt methodisch argumentativ einzusetzen wusste.<sup>78</sup>

Hermann Grimm argumentierte nicht nur mit den Vorteilen, die die Simultaneität des Zeigens und Sprechens dabei habe, wie es auch Bruno Meyer

---

Kunst archaischer Epochen, die indische, chinesische und präkolumbische Bildnerei in ihrer Blütezeit, ein Teil der byzantinischen Kunst [...].« Siehe Malraux 1956, S. 11f.

77 Siehe Grimm, Hermann: Die Umgestaltung der Universität. Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons, in: Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte, Berlin 1897, S. 276–395; Zitiert nach Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 215 (FN 71).

78 Siehe ausführlicher hierzu Reichle, Ingeborg: Medienbrüche, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 1, Ulm 2002, S. 40–56; Vogt, Adolf Max: Das interessenlose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte, in: 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart, Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1991, S. 9–27.

hervorgehoben hatte, sondern führte an, die Projektion ermögliche den Studierenden ein unabhängigeres Urteil gegenüber dem des Dozierenden, da sie sich zugleich selbst ein Bild machen konnten.

Die Beobachtung einer entlarvenden Distanz zum Kunstwerk, die durch die fotografische Reproduktion entstehe, versucht auch Hermann Beenken (1896–1952) in seiner Kritik des siebenbändigen Corpus der Dürerzeichnungen von Friedrich Lippmann,<sup>79</sup> im Rahmen der Stilkritik methodisch fruchtbar zu machen:

»Dagegen schafft jede Art von Wiedergabe Distanz. Distanz von den materialen Qualitäten und damit der Verführungskraft des Originals. Das Kunstwerk verliert. Dies Verlieren aber ist eine Prüfung. Bleibt von dem Dürerischen eines als Dürer hingenommenen Originals in jener Distanz nichts mehr übrig, so glaube ich grundsätzlich, daß der vermeintliche Dürer kein wirklicher war. Für die Stilkritik ist das Vorhandensein von Photographien ein wahrer Segen. Nicht bloß weil sie zu vergleichen erlauben, wie es mit den Originalen, die man ja meist nur kurze Zeit vor Augen hat, schwer möglich ist, sondern vor allem, weil sie jene Distanz schaffen, die im echtsten Sinne eine kritische ist. Das Wünschenswerte wäre in jedem Falle kritische Arbeit am Original und an der Reproduktion, und das eine möglichst unbeeinflusst vom anderen.[...] Bleibt ein Werk in der einen wie der anderen Untersuchung ein Dürer, wird man eine stilkritische Zuschreibung verantworten dürfen.«<sup>80</sup>

Für Beenken und Grimm ist die »Distanz«, welche sich durch die Schicht des fotografischen Mediums zwischen Betrachter und Original schiebt, eine produktive: Im Rahmen kunsthistorischer Methodik ist der Vergleich zwischen fotografischen Abbildungen eine erkenntnisleitende Instanz bzw. wird überhaupt erst möglich durch handhabbare und multiple Abbilder. Beenken unterstellt im oben zitierten Abschnitt dem Original eine Verführungskraft, die den Glauben an eine bestimmte Zuschreibung verstärke. Diese Vorstellung geht einerseits mit Benjamins Aura-Begriff konform, der das Original gegenüber sei-

79 Erschienen 1883 bis 1929 Limitierte Auflage von 300 Exemplaren, Lichtdruck mit Illuminationen von Hand.

80 Siehe Beenken, Hermann: Besprechungen. Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen VI. Band, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, München 1928, S. 111–116; Vgl. Schweighofer 2009, S. 105f.

ner Reproduktion zum kultischen Objekt erhöht,<sup>81</sup> und lässt andererseits die Vorstellung durchscheinen, Technik sei eine neutralisierende Instanz, die daher in der modernen Wissenschaft der Wahrheitsfindung dienlich sein könne. Dahinter liegt die Vermutung einer Objektivität der Fotografie, innerhalb der etwa die Hand des Künstlers nichts zur Erstellung des Bildes beiträgt.<sup>82</sup> Man vermutet eine Unmittelbarkeit des Mediums durch das Dazwischenschalten eines technischen Apparates ohne menschliche und damit subjektive Einwirkung. Dabei wurde vielfach über das eigentlich vorliegende Objekt, den Abzug oder die Projektion, hinweggesehen. Das Reproduzierte wurde wahrgenommen und diskutiert, das Reproduzierende aber, das Medium selbst, hatte sich erfolgreich diesem Diskurs entzogen.

### 3.3.1 Drei Madonnen

Die Reproduktion von Zeichnungen war eines der frühen Aktionsfelder der fotografischen Technik. Ebenso wie in der Druckgrafik wurden fotografische Reproduktionen in Mappenwerken publiziert. Infolgedessen wurde die Eignung der Fotografie als reproduzierende Technik immer wieder im Vergleich mit faksimilierenden druckgrafischen Techniken diskutiert.<sup>83</sup>

Als frühes Beispiel solcher Mappenwerke kann etwa die *Albrechts-Galerie* des Fotografen Gustav Jägermayer, erschienen 1863 bis 1866, genannt werden, mit der 300 Zeichnungen aus dem Bestand der Albertina publiziert wurden.<sup>84</sup> Der französische Fotograf Adolphe Braun (1812–1877) widmete sich ab circa

81 Benjamin 1936, S. 16–18.

82 Diese vermeintliche Objektivität der Fotografie wurde bereits früh in Frage gestellt und ist eng verknüpft mit der Debatte darum, ob die Fotografie künstlerisches Medium sein könne oder nicht. Hier bezog in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etwa der fotografische Piktoralismus Stellung. Durch aktive Steuerung hin zu bestimmten Bildeffekten (z.B. Verschwommenheit) und Bearbeitung der Negative beeinflussten die Fotograf\*innen das Ergebnis in Richtung eines Bildeindrucks mit künstlerisch-malerischer Qualität und entzogen es damit durch ihren subjektiven Eingriff der Vermutung einer bloß maschinellen Herstellung des Bildes.

83 Siehe hierzu Schweighofer 2009, S. 99–108.

84 Der genaue Titel lautet »Albrecht-Galerie, Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen alter Meister aus der Privat-Sammlung [...] Erzherzog Albrecht, photographirt von Gustav Jägermayer« Die jede Fotografie ist auf Karton montiert, der mit einem Titel, dem Künstler der Zeichnung und dem Namen des Fotografen bedruckt ist. Siehe The British Museum 2021: Collection, URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1950-0804-1-1-300](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1950-0804-1-1-300) [18.03.2021]; Vgl. Schweighofer 2009, S. 104.

1864 der fotografischen Reproduktionen von Grafik und Handzeichnungen und wurde 1885 sogar erster Fotograf des Louvre, wo man sich zuvor noch stark gegen die Nutzung der neuen Technik verwahrt hatte.<sup>85</sup>

Zeichnungen der Königlichen Sammlung von Windsor-Castle wurden ab 1878 unter dem Titel *The Royal Collection of Drawings by Old Masters at Windsor* in London herausgegeben. Sie waren auf blauem Karton aufgezogen, mit Rahmungen, Namen und Titeln versehen, um auf der materiellen Ebene eine Nähe zum Original herzustellen.<sup>86</sup> Neben diesen hochwertigen und teuren Reproduktionen, gab es günstigere einfachere Ausgaben, mit denen ein breites Publikum erreicht werden sollte. In Italien waren es die Brüder Alinari, die seit 1852 ein erfolgreiches fotografisches Unternehmen aufgebaut und sich bereits früh auf die Reproduktion von Kunstwerken spezialisiert hatten.<sup>87</sup>

Bei einem Besuch der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz ist es Besucher\*innen möglich, fotografische Reproduktionen in ihren Abzügen einzusehen und miteinander zu vergleichen. Aufschlussreich ist einen Blick auf drei Abzüge, welche alle Fra Filippo Lippis (ca. 1406–1469) Studie eines Frauenkopfes mit Schleier zeigen. Die Silberstiftzeichnung Lippis befindet sich in der Grafischen Sammlung der Uffizien und bildete eine Vorarbeit für den 1452 bis 1453 entstanden »Tondo Bartolini«.<sup>88</sup>

- 
- 85 »Gerade dass Braun, in richtiger Würdigung der Leistungsfähigkeit seines Verfahrens, dasselbe zuerst nur auf Wiedergabe von Handzeichnungen verwandte, und die Kunsthistorische in rascher Aufeinanderfolge mit vorzüglichen Facsimiles der über ganz Europa zerstreuten Entwürfe und Studien der alten Meister beschenkte, förderte das kritische Studium in ungeahnter Weise.« (Siehe Braun 1896, S. XII; Vgl. Schweighofer 2009, S. 101f.)
- 86 Ein digitalisiertes Exemplar des Bandes mit Zeichnungen von Leonardo da Vinci stellt das Kunsthistorische Institut Florenz zur Verfügung: Kunsthistorisches Institut Florenz: Digitales Archiv vergriffener und seltener Werke, *The Royal Collection of Drawings by the Old Masters at Windsor: Drawings by Lionardo da Vinci, 1878*, URL: <http://hdl.handle.net/hdl:21.11116/0000-0000-CBAD-9> [18.03.2021].
- 87 Vgl. Valente, Donatella: *Fili Alinari. The Archives. The photographic files. The new photographic campaigns. The Art Printworks. The Publishing house. The Museum.*, Florenz 1991.
- 88 Das Tondo wurde vom florentinischen Bankier Lionardo Bartonlini (hier konnten keine Lebensdaten ermittelt werden) in Auftrag gegeben. Lippi malte es in den Jahren 1452 und 1453, wohl ihm Kontext der Geburt eines Kindes des Auftraggebers. Das Tondo zeigt im Vordergrund die Madonna mit dem Christuskind und im Hintergrund Szenen aus dem Leben der Heiligen Anna. Das üblicherweise für weltliche Kontexte genutzte Format des Tondos wird hier durch das zur dieser Zeit beliebte Motiv der Madonna, sowie die Szenen aus dem Leben der Heiligen Anna mit eindeutig religiösen Konno-

Die Zeichnung konnte im Zuge der Studien zu dieser Arbeit im Original untersucht werden:<sup>89</sup> Sie befindet sich in einem festen Passepartout, dessen Rahmung in der längsovalen Form der Zeichnung ausgeschnitten ist. Das Blatt selbst scheint auf ein braunes Papier kaschiert zu sein. Daher ist die Struktur des gerippten Papiers deutlich auf der Schauseite sichtbar, nicht aber auf der Rückseite. Auffällig ist zudem das Wangenrot der Madonna, welches durch eine sehr leichte Rötelfarbschicht angedeutet ist. Der rechte Winkel der Oberlippe und der Schatten der Unterlippe, die Linie die den Unterkiefer beschreibt, einige Haare an der Schläfe und einige Linien im Tuch sind ebenfalls mit Rötelfarbe gezeichnet. Die leichte Rötung der Wangen und Lippen findet sich im Gemälde wieder. Bei den Abzügen in der Photothek handelt es sich um zwei Lichtdrucke<sup>90</sup> und einen Silbergelatineabzug. Einer der Lichtdrucke (Abb. 60) hat ähnliche Dimensionen wie die Zeichnung Lippi und ist von brauner Farbigkeit.

Besonders treten in der Abbildung die dunklen Linien der Augen und Umrislinien hervor sowie der dunkle Rahmen, welcher wohl den Untersatzkarton des Originals zum Zeitpunkt der Fotografie bildete. Ebenso werden die weißen Linien deutlich, die das leichte Tuch und einige Weißhöhlungen an der Nase, dem Mund und den Augen formen. Insgesamt wirkt die Zeichnung nur wenig plastisch. Zentral für die Wirkung von Silberstiftzeichnungen ist nicht zuletzt deren besondere Materialität, die sich aus einer meist farbigen Grundierung

---

tationen gestaltet. Megan Holmes zeigt auf, dass hierin deutliche Bezüge zum Carmeliter-Orden verankert sind, welchem Filippo Lippi angehörte. Vgl. Holmes, Megan: *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, London 1999, S. 168–172.

- 89 Eine digitalfotografische Reproduktion der Zeichnung ist im Online-Katalog des Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi einsehbar. Sie ist mit einem integrierten Wasserzeichen versehen und damit ein Beispiel für eine Maßnahme von Institutionen, die unkontrollierte Nutzung ihrer Reproduktionen zu verhindern, indem sie das Abbild des Objektes gezielt stört. Siehe Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi: Online-Katalog Euploos, URL: <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=191+E> [19.03.2021].
- 90 Für die Erstellung eines Lichtdrucks (engl. Collotype) wird eine Glasplatte mit einer lichtempfindlichen Gelatineschicht überzogen, durch deren Trocknung im Ofen die beschriebene Körnung entsteht. Da das Verfahren Bilder detailliert und nuanciert wiederzugeben vermag, war er besonders für die Kunstreproduktion geeignet. Es handelt sich um ein fotomechanisches Druckverfahren. Vgl. van der Linden, Fons: *Dumont's Handbuch der grafischen Techniken*, Köln 1986, S. 195f.; Vgl. Rochester Institute of Technology (RIT) 2021: *Graphics Atlas*, URL: [http://www.graphicsatlas.org/identification/?process\\_id=26#magnification](http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=26#magnification) [18.03.2021].

ergibt. Auf den ersten Blick bietet die fotografische Reproduktion hierfür wenige Anhaltspunkte. Bei genauerem Hinsehen lässt sich eine farbige Grundierung nur durch die Art und Weise vermuten, wie sich Knicke und dunkleren Flächen links unten und rechts oben abzeichnen.

Einen anderen visuellen Eindruck der Zeichnung liefert der Silbergelatineabzug (Abb. 61). Er zeigt die Zeichnung in recht dunklen Graustufen, und im Gegensatz zum Lichtdruck ist sie es, die sich dunkel vor einem sehr hellgrauen Untergrund abhebt. Besonders deutlich treten in dieser Abbildung die Weißhöhlungen hervor. Die Papierstruktur wird durch ein stärkeres Hell-Dunkel deutlicher. Bei genauerem Hinsehen ist in der unteren Hälfte der Schatten erkennbar, den die sich leicht wölbende Zeichnung auf ihren Untergrund wirft (Abb. 61 a).

Das dritte Abbild ist wiederum ein Lichtdruck, von dem vermutet wird, dass er auf das Negativ des zweiten zurückgehen könnte (Abb. 62). Insgesamt ist der Abzug heller und entlang des ovalen Umrisses der Zeichnung freigestellt. Bereits ohne starke Vergrößerung fällt die für Lichtdrucke typische Maserung in den Blick (Abb. 62 a). Insbesondere im Vergleich zum ersten braunen Lichtdruck wirkt die Madonna plastischer, und helle wie dunkle Linien der Zeichnung treten deutlich hervor. Durch die Freistellung der Zeichnung vor einem weißen Hintergrund wird im Gegensatz zur Aufnahme Alinaris deren Beschaffenheit als grundrierte Silberstiftzeichnung deutlicher.

Resümierend können die Fotografien vor allem Aufschluss über die formalen Aspekte der Zeichnung und Komposition geben. Sie geben die Zeichnung als zweifarbig, also in ihren dunklen und weißen Linien wider. Das Wangenrot lässt sich in den Fotografien nicht nachvollziehen. Um den Fotografien Informationen über die Materialität der Zeichnung abzugewinnen, sind haptische Kenntnisse über die Beschaffenheit von Silberstiftzeichnungen und Papiersorten erforderlich.

Der vergleichende Blick auf die Zeichnung und ihre drei Abbilder vermag beispielhaft zu demonstrieren, wie sich verschiedene mediale Qualitäten der Fotografie und des Drucks zeigen und jene opake Schicht sichtbar werden lassen, die sich sonst der Wahrnehmung entzieht. Hierfür muss der Blick, bisweilen unter starker Vergrößerung, auf die Randzonen der Fotografien gelenkt werden. So fällt im Silbergelatineabzug ein weißer Strich auf, der in der rechten Bildhälfte auf Höhe der linken Schulter der Madonna zu erkennen ist (Abb. 61 a). Da er sich über den Rand der Zeichnung und deren hellen Untergrund hinweg fortsetzt, ist zu vermuten, dass sich dieser Kratzer auf dem Negativ der Fotografie befindet. Betrachtet man die Fotografie unter

der Lupe, so fallen mehrere Ebenen von Kratzern, die sich auf dem Negativ oder dem Fotopapier angesammelt haben, ins Auge, die das eigentliche Bild wie unter Glas erscheinen lassen. Das Runzelkorn der Lichtdrucke hingegen löst das Bild, unter der Lupe betrachtet, in eine Punktelwolke auf. Was in den Abbildungen zu Lippis Zeichnungen stets mittransportiert wird, sind visuelle Informationen über ihre eigene Beschaffenheit und Entstehung. Zugleich exponieren sie hierdurch wiederum bestimmte Qualitäten der dargestellten Zeichnung. Das Medium als Dispositiv des Zeigens bildet eine Umwelt, innerhalb dessen die Wahrnehmung gelenkt wird.

### 3.3.2. Foto-Objekte

Das Moment der Wahrnehmung ist ein zentraler Faktor bei einem »Foto-Objekt« aus dem Florentiner Archiv. Julia Bärninghausens Fund in der dortigen Abteilung zum »Kunstgewerbe« ist ein Diapositiv, welches, wie andere Abzüge in der Sammlung auch, auf einen grünen Untersatzkarton montiert, mit anderen Bildern in einem der Archivkartons aufbewahrt wurde. Es wurde als Geschenk in die Sammlung aufgenommen. Das Diapositiv weist Fingerabdrücke und Kratzer auf, die auf sein »vorarchivarisches Leben« schließen lassen.<sup>91</sup>

Innerhalb einer Sammlung, die üblicherweise Positiv-Abzüge verwahrt, welche sofort als Bild in Erscheinung treten, ist man über den Anblick dieses Dias in zweifacher Hinsicht irritiert: Es besitzt eine eigene Materialität, die sich stark von den Drucken und Abzügen auf Papier unterscheidet. Größer ist die Irritation allerdings, weil man den im Foto abgebildeten und auf dem Karton beschriebenen »Krug mit Wappen« zunächst nicht sieht. »Bewegt man den Karton ein wenig in den Händen, ist der Krug im Changieren von Licht und Schatten deutlich sichtbar! Die tiefschwarz und opak wirkende Fläche der in diesem Buch abgedruckten digitalen Reproduktion, ausgewiesen mit der Nummer »fld0006305x\_p « 15, schimmert beim analogen Objekt silbern, blaugrün und violett.«<sup>92</sup> Um überhaupt etwas zu erkennen, muss hier also die Performanz der Fotografie, die Bewegung des Objektes im Licht ausgenutzt

91 Siehe Unbekannte\*r Fotograf\*in, *Vase mit Wappen der Corsini-Medici*, ohne Datum, Diapositiv (Koda chrome) auf Karton, Photothek des KHI Florenz, Inv.Nr. 192313 in: Julia Bärninghausen u.a., *Foto-Objekte – Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven* (Bielefeld, 2020). S. 117–118.

92 Siehe Bärninghausen u.a. S. 119.

werden.<sup>93</sup> Zur Performanz des Dias gehören üblicherweise ein Projektor und eine Projektionsoberfläche, zudem ein abgedunkelter Raum durch welchen hinweg der Lichtstrahl des Projektors sich Bahn brechen kann. Sie bilden jene Umgebung, innerhalb der sich das Bild in seiner Farbigkeit gänzlich zeigen kann. In diesem Rahmen entsteht das Bild neu: Im Vergleich zu dem, was wir auf dem Dia erkennen, wird es größer und es erhält im Zuge der Projektion seine volle Farbigkeit.

Die Montage auf Archivkarton zeigt, dass das Dia allein nur ein unzureichendes Bild des Kruges vermittelt. Sie fügt ihm eine andere Umgebung hinzu, die zugleich verändernd wirkt, seine Möglichkeiten beschränkt und zugleich wandelt. Denn umso mehr wird der Blick auf das Dia als Sammlungsgegenstand mit einer Objektgeschichte gelenkt.

Eine solche Objektgeschichte tritt auch bei einem anderen Objekt der Sammlung materialisiert zwischen Bild und Betrachter\*in. Der Albuminabzug<sup>94</sup> mit der Inventarnummer 243828 in der Florentiner Photothek zeigt einen Kupferstich nach Raffaels Gemälde »Madonna di Foligno«<sup>95</sup> (Abb. 63 + 63 a). Im Kupferstich ist nur ein Ausschnitt des Gemäldes zu sehen: die auf

93 Dies verhindert beispielsweise das Ausstellen des Bildes als Bild. In der Ausstellung »Unboxing Photographs« wurde das Archiv-Objekt in einem Rahmen montiert präsentiert, sodass das eigentliche Bild nicht zu erkennen war.

94 Die fotografische Technik mit Albuminpapier wurde 1850 von Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802–1872) vorgestellt. Grundlage ist die Beschichtung des Papiers mit einer Mischung aus Eiweiß und Ammoniumchlorid, welche mit Silbernitrat bzw. Silberchlorid lichtempfindlich imprägniert und so durch ein Negativ belichtet werden kann. Charakteristisch für Albuminabzüge sind eine meist glänzende Oberfläche und die Erkennbarkeit von Papierfasern bei starker Vergrößerung. Eine große Genauigkeit und Schärfe macht die Technologie auch geeignet für die Kunstreproduktion. Der vorliegende Abzug kann daher auf um 1900 bis spätestens 1920 datiert werden. Vgl. Rochester Institute of Technology (RIT) 2021: Graphics Atlas, URL: [http://www.graphicssatlas.org/identification/?process\\_id=143#overview](http://www.graphicssatlas.org/identification/?process_id=143#overview) [29.04.2025].

95 Das vom Sekretär des Papstes Julius II., Sigismondo Conti (1432–1512), in Auftrag gegebene Tafelbild entstand ursprünglich für den Hochaltar von Santa Maria in Ara Coeli in Rom und befindet sich heute in den Vatikanischen Museen. Es wird auf 1511/1512 datiert. Die Darstellung kann als Sacra Conversazione charakterisiert werden und zeigt im Mittelgrund Foligno, die Geburtsstadt des Stifters. Er selbst ist links der Madonna kniend dargestellt. Vgl. Pfisterer, Ulrich: Raffael. Glaube Liebe Ruhm, München 2019, S. 170f. – Bereits der Kupferstecher Marcantonio Raimondi (1475–1534) verbreitete das Motiv der Madonna di Foligno im Kupferstich. Vgl. das Exemplar im Kupferstichkabinett Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Online Collection, URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/927447> [29.04.2025].

den Wolken thronende Madonna mit Kind. Die Stadt im Hintergrund oder die Figuren im Vordergrund des Gemäldes werden nicht gezeigt.<sup>96</sup>

Die Art und Weise der Übersetzung in Kupferstich ist dank der Deutlichkeit, mit der die Fotografie dessen Linien wiederzugeben vermag, gut nachvollziehbar. Auch hier zeigt sich jedoch bei genauerem Hinsehen unter der Lupe eine für das Druckverfahren typische Maserung.<sup>97</sup> Der Druck ist bemerkenswert, weil sich über das gesamte Blatt eine Rasterung zieht, welche offenbar mit Bleistift angebracht wurde. Am linken Rand des Blattes ist eine Nummerierung der einzelnen Zeilen des Rastergitters zu erkennen. Darüber hinaus weist die glänzende Oberfläche des Papiers einige Fehlstellen sowie Flecken einer roten Farbe und damit deutliche Gebrauchsspuren auf.

Das Raster deutet darauf hin, dass der Fotodruck genutzt wurde, um die Darstellung der Madonna mit dem Kind proportionsgerecht zu übertragen bzw. damit womöglich wiederum eine Zeichnung herzustellen.<sup>98</sup> Der Bleistift hinterließ dabei tiefe und irreversible Spuren am Objekt, grub sich gewissermaßen in die Oberfläche ein, sodass wir heute das Objekt nicht mehr betrachten können, ohne gleichzeitig die Spuren seines Gebrauchs wahrzunehmen.

Mit der Anbringung des Rasters wurde das Blatt, das bereits selbst ein Hybrid ist, transformiert: Der Druck der Fotografie eines Kupferstichs nach einem Gemäldeausschnitt wird nun mitsamt seiner Darstellung zum Untergrund einer rudimentären Zeichnung. Die Transformation findet auf

96 Auf dem Karton der Photothek ist mit Salvatore Cardelli der Name eines römischen Kupferstechers vermerkt, der 1773 bis 1840 lebte und ab den 1790er-Jahren als königlicher Kupferstecher des russischen Kaisers in St. Petersburg tätig war. Der abgebildete Kupferstich konnte im Zuge der Recherchen nicht auffindig gemacht werden. Die darunter stehende Inschrift ist im fotografischen Abzug bis zur Unkenntlichkeit verblasst. Mit einer Reproduktion nach Tizian in der Albertina (Siehe Albertina Wien: Sammlungen Online, URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[It%2fII%2f42%2f67\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[It%2fII%2f42%2f67]&showtype=record) [29.04.2025] und einem Porträt des italienischen Architekten Vincent Brenna (1747-1820) in der Kunsthalle Hamburg (Siehe Hamburger Kunsthalle 2016: Sammlung Online, URL: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/57468> [29.04.2025]) konnten zwei weitere reproduzierende Werke desselben Stechers ausgemacht werden.

97 Vgl. Rochester Institute of Technology (RIT) 2021: Graphics Atlas, URL: [http://www.graphicsatlas.org/identification/?process\\_id=143](http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=143) [18.03.2021].

98 Ebenso sind Zeichnungen bekannt, die solche Raster tragen. Indem die Darstellung in viele kleine Quadrate zerlegt wird, kann sie Detail für Detail und maßstabsgetreu abgezeichnet werden. Vgl. Kemp 1990, S. 171.

mehreren Ebenen statt: Sie verändert die Fotografie in ihrer Materialität zu einer Zeichnung auf einem Fotoabzug und verändert die glatte glänzende Oberfläche zu einem Relief, dessen Einkerbungen haptisch und visuell feststellbar sind.

Die Darstellung der Druckgrafik wird umgeformt, indem sie ihr eine (weitere) Rasterung durch kleine quadratische Felder hinzufügt und sie damit zugleich zerteilt.

In ihrer Beschäftigung mit den Reproduktionsstichen Marcantonio Raimondis nach Raffael hat Gudrun Knaus auf mehrere ebenfalls zeichnerisch gerasterte Exemplare von Kupferstichen hingewiesen, unter denen sich auch ein Exemplar des Stichs der »Madonna mit Kind in den Wolken« befindet. Hier wiederholt sich also der Umgang mit dem Medium als Bild, welches zum Zweck des Zeichnenlernens oder des maßstabsgetreuen Abzeichnens verwendet und im Zuge dessen als Objekt verändert wird.<sup>99</sup>

Im Gegensatz zur virtuellen Rasterung, die beim Scannen von Grafik zu deren korrekter Positionierung auf dem Scanner nützlich ist, schreibt sich hier die Praxis des Abzeichnens in den bildübertragenden Gegenstand ein. Die virtuelle Umgebung fungiert beim Scannen wiederum als Mediator, der die Realität und konkret das präsentierte Objekt durch die Kamera abbildet. Zugleich augmentiert die Scanumgebung diese Ansicht, indem sie visuelle Messinstrumente als zweite Schicht über die zunächst transparent erscheinende Bildschirmdarstellung blendet. Hier jedoch wurde das Raster in das Objekt eingeschrieben und rückt damit das Medium des Bildes, nämlich den Fotodruck, durch dessen (zumindest teilweise) Zerstörung wieder ins Blickfeld.

### 3.4. Raster

Die Rasterung von Bildern und Oberflächen im Zuge der Reproduktion erscheint nicht nur in den vorigen Beispielen fotografischer Abzüge, sondern auch bei der digitalen Bildreproduktion und Darstellung am Bildschirm (Kapitel II.2.2.1) als technisch bedingte Grundstruktur. Bereits in den Reproduktionsgrafiken von Gilles Demarteau (Kapitel III.3.2) gibt die Aquatinta-Körnung eine solche Grundstruktur vor. Auch zuvor findet die manuelle Druckgrafik verschiedenste Wege, Flächen in Strukturen aufzulösen: Parallel-

---

99 Vgl. Knaus, Gudrun: *Invenit, Incisit, Imitavit. Die Kupferstiche von Marchantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Berlin 2016, S. 88–93.