

# Festrede

HUBERTUS KOHLE

## Lob der Reproduktion

Festvortrag zur Eröffnung der Ausstellung »MÜNCHEN. SCHAU her!  
Das Bildarchiv der Bayerischen Staatsbibliothek« am 5. März 2020



1 Der Festredner Hubertus Kohle am Podium

Foto: Bayerische Staatsbibliothek

Kurz vor seinem nun schon über 30 Jahre zurückliegenden Tod hatte der berühmte deutsche Nachkriegskunsthistoriker Max Imdahl noch den Plan, einen Vortrag über die Bedeutung der Kunstreproduktion zu halten. Für Imdahl, der die Kunstgeschichte der Moderne seit den 1960er-Jahren an seiner Universität Bochum als einer der allerersten in das Fach eingeführt hatte, war es immer wichtig, mit den zu analysierenden Kunstwerken zu arbeiten, sie nicht nur begrifflich zu traktieren. Er zeichnete z.B. Linien in die Werke ein, um damit die Kompositionen orientierungen

zu identifizieren, er hob Kraftlinien im Bild hervor, um die Erzählhaltung des Werkes zu bestimmen, und wenn ihm das mit den damals vorhandenen technischen Gegebenheiten möglich gewesen wäre, hätte er auch die Farben modifiziert, um deren Wirkung auf die Spur zu kommen. Da ihm all dies mit den Originalen zu tun, aus naheliegenden Gründen unmöglich war, nahm er dafür eben die Reproduktion und erklärte, dass diese ihm eigentlich fast wichtiger sei als das Original. Ist die typische Kunsthistorikerwohnung bis heute durch ihren Reichtum an Buchpublikationen gekennzeichnet, so sah

Imdahls Bochumer Wohnung anders aus. Dutzende von Reproduktionen nach Kunstwerken lagen hier herum, die genauso aus der ottonischen Buchmalerei wie aus dem damals noch aktuellen amerikanischen Expressionismus stammen konnten. Viele von ihnen waren übersät mit zeichnerischen »Anmerkungen« von der beschriebenen Art, die als visuelle Deutungsversuche zu verstehen waren.

Imdahl war nun insofern ein ganz besonderer Kunsthistoriker, als er von Hause aus selber Künstler war. Er hatte nach dem Zweiten Weltkrieg bei einem wichtigen, von den Amerikanern ausgeschriebenen Wettbewerb, den 2. Preis errungen und sich nur dem später dann berühmt gewordenen Ernst Wilhelm Nay geschlagen geben müssen. Aber Zweiter zu sein, war ihm nicht genug, so dass er ins Kunsthistorikerfach überwechselte. Ich sage das deshalb, weil mir diese Provenienz als Begründung für seine ungewöhnliche Herangehensweise aufschlussreich erscheint. Auch nach dem Wechsel blieb das gestaltende Machen seine Domäne. Mit der Digitalisierung hätte Imdahl auf den ersten Blick wohl wenig anfangen können, auf den zweiten sicherlich mehr. Darin ähnelte er Aby Warburg, der die technische Moderne perhorreszierte, aber sich gerne ihres Fotoapparates bediente. Das, was heute prominent unter dem Begriff

des Remix läuft, eine Praxis, die ganz wesentlich durch die Zweikanaligkeit des Internets bedingt ist, die jede Setzung zum Objekt einer Gegensetzung macht, hätte Imdahl wohl zugesagt. Denn sie hätte doch seiner Praxis irgendwie entsprochen, die Kunstwerkreproduktionen mit eigenen Interventionen zu überformen, auch wenn diese eher dienende als weiterführende Funktion hatten.

Geläufigerweise ist die Reproduktion dem Original immer hinterher, nicht nur zeitlich, sondern auch qualitativ. Die Reproduktion bleibt defizitär, bringt grundsätzlich weniger zur Erscheinung als das Original, sie partizipiert an ihm nur sozusagen schmarotzend. Philosophisch grundgelegt ist das natürlich bei Platon, der die Kunst als solche kritisiert, weil sie nur die Wirklichkeit reproduziere, welche wiederum selber gleichsam eine Reproduktion der Ideenwelt sei, aber eben eine unvollkommene. In der Frühen Neuzeit versucht die Kunsttheorie, dem Verdikt Platons zu entkommen. Sie glaubt, die Nachahmung dadurch salvieren zu können, dass sie sie für den Fall legitimiert, dass in ihr idealisierende Momente aufscheinen. Kunst hat zu einem guten Teil die Funktion, die Defizienz der Wirklichkeit dadurch zu kompensieren, dass sie diese verschönert, in ihr – platonisch ausgedrückt – die Erinnerung an die Idee anlegt und wachhält.



2 Plakate zur Ausstellung

Foto: Bayerische Staatsbibliothek

Die beschriebene Konstellation wiederholt sich in gewisser Weise mit der Erfindung der Fotografie, zumal diese auch noch automatisiert abläuft oder doch mit nur indirektem Eingriff des Menschen. Denn wo das über eine Linse einfallende Licht auf eine lichtempfindliche Oberfläche trifft und diese verändert, bildet sich Natur gleichsam selber ab. Der wunderliche Vorgang wurde von idealistischer Seite heftig bekämpft und für unkünstlerisch gehalten. Die Fotografie passte sich hier bis über die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert hinaus an und suchte sich in malerische Effekte hinein zu retten, die unter dem Begriff des Piktoralismus zusammengefasst werden. Erst später dann, vor allem in der Neuen Sachlichkeit, setzten die Künstler auf die ureigene Ästhetik des Fotografischen.

Heutzutage verweist man in diesem Zusammenhang gerne auf Walter Benjamin und seinen berühmten Aufsatz über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Letztere nämlich habe zum Verlust der Aura des Kunstwerkes beigetragen, eine Deutung, die von den heutigen Lesern gerne als Kritik an der Reproduktion aufgefasst wird. Dabei ist das Gegenteil der Fall: Erst in der Reproduktion erfüllte sich in den Augen Benjamins die politische Funktion von Kunst, erst hierin sah er die Möglichkeit, der faschistischen Ästhetisierung der Politik die ersehnte Politisierung der Ästhetik entgegenzuhalten.

Mit der Digitalisierung ist die Reproduktion allgegenwärtig und das Foto zu einer Ansammlung von einzeln adressierbaren Pixeln geworden. Alle Welt fotografiert mit dem Handy – immer und überall. Auf facebook werden täglich 350 Millionen Fotos hochgeladen. Das muss man sich mal vorstellen! Der Berliner Medienwissenschaftler Stefan Heidenreich hatte schon vor mehr als einem Jahrzehnt die Idee, alle Handytotos automatisch bei Herstellung auch in die Cloud hochladen zu lassen – nur war das damals mit der Cloud noch so eine Sache. Die ganze Welt wäre dann innerhalb kurzer Zeit weitgehend komplett gespiegelt worden. Vielleicht könnte man sie mit den heute bekannten 3D-Druckern, dann »einfach« noch ein zweites Mal bauen, ein natürlich einigermaßen spinnerter, aber doch aufschlussreicher Beleg für die Macht der Massen. Auch über die sogenannten Massen hätte ich hier in gleicher Zielrichtung einen Vortrag halten können, gleichsam ein »Lob des Laien«. Der Laie nämlich steht in der Hierarchie zum Experten ähnlich schlecht da wie die Reproduktion zum Original. Aber zugegeben, jeder Vergleich hinkt.

Die Auflösung solcher Handytotos ist im Übrigen inzwischen atemberaubend und übertrifft selbst bei mittelguten Geräten diejenige der chemiebasierten Diapositive. Bei dem hochauflösenden Foto eines Kunstwerkes kommt man sich vor wie eine Fliege, die auf der Bildoberfläche herumkrabbelt, und hat Mühe, den Ausschnitt auf das Ganze zu beziehen. Ein bekannter amerikanischer Kunsthistoriker hat mal gefragt, welchen Sinn

es mache, Kunstwerke detailreicher aufzunehmen, als sie vom entwerfenden Künstler selber konzipiert gewesen sein können. Denn dessen Pinselstrich – im Falle eines Gemäldes – ist ja Modulationen ausgesetzt, die gar nicht mehr seiner Kontrolle unterliegen, sich aber trotzdem phänomenal niederschlagen. Auch hier sind wir wieder bei Imdahl, für den ein Bild immer sehr viel mehr war als das vom Künstler Vorgesetzte, weil er in ihm immer die Emanation eines Übergeordneten sah – für den rheinischen Katholiken Imdahl war das religiös konnotiert. Insofern spielte die Intentionalität des Künstlers für ihn keine so großartige Rolle, wichtig war das hermeneutisch zu erfassende Ergebnis, das bei ihm immer auch so etwas wie eine Offenbarung war. Und für eine digital gestützte Analytik, auf die ich gleich zurückkommen werde, zeigen sich gerade in den unbewussten oder ungewollten Eigenheiten des künstlerischen Zugriffs Hinweise auf Autor und stilistische Eigenheit des Werkes.

Auch wenn es widersinnig klingt: In mancherlei Hinsicht zeigt sich in der Reproduktion mehr als im Original. Ich sage ausdrücklich »in mancherlei Hinsicht« und verwahre mich strikt gegen den Vorwurf, Sie vom nächsten Museumsbesuch abhalten zu wollen. Die großen Fortschritte in der Kunstgeschichte fanden immer dann statt, wenn sich die Reproduktionstechniken perfektionierte. Eine Vorform der Kunstgeschichte setzte im 16. Jahrhundert mit Giorgio Vasaris Künstlerviten ein, und es dürfte kein Zufall sein, dass sich hier die grafischen Techniken vor allem auch als Reproduktionstechniken entwickelten, allen voran der Kupferstich. »Längst reden wir von einer eigenen medialen ›Intelligenz‹ der reproduzierenden Bilder«, heißt das bei meinem alten Münchener Kollegen Ernst Rebel, und er weigert sich, die »eigentliche Geistigkeit« des Originals gegen die geliehene der Reproduktion auszuspielen.

Im 19. Jahrhundert erfolgte dann die Ausbildung der modernen kunsthistorischen Wissenschaft, auch diese zeitlich parallel zur Entstehung eines Reproduktionsmediums, nämlich dem der erwähnten Fotografie. Das eine ist ohne das andere gar nicht zu denken. Ganz schlagend ist hier das Beispiel der vielleicht folgenreichsten kunstgeschichtlichen Methodologie überhaupt. Heinrich Wölfflins Formgeschichte, die ganz ohne das entwerfende Künstlerindividuum auszukommen glaubte (»Kunstgeschichte ohne Namen« nannte Wölfflin das, denken Sie wieder an Imdahl!), Heinrich Wölfflins Formgeschichte ist eine reine Reproduktionskunstgeschichte. Das erkennt man schon daran, dass in ihr die Farbe keine Rolle spielte, da die Reproduktionen zu dem Zeitpunkt alle noch schwarz-weiß waren. Die Plausibilität der berühmten stilistischen Polaritäten, von den insgesamt fünf sei hier nur der Gegensatz von Renaissance-Linearität und barockem Malerischen genannt, die Plausibilität dieser stilistischen Polaritäten beruht ganz auf der Nebeneinanderstellung von modell-



### 3 Festabend zur Ausstellungseröffnung

Foto: Bayerische Staatsbibliothek

haft ausgewählten Abbildungen entsprechender Werke, nicht so sehr auf der Anschauung des Originals. Überhaupt das »Vergleichende Sehen«, eine für das Fach konstitutive, heute allerdings vernachlässigte Technik! Sinnvoll Vergleichbares hängt im Museum in den seltensten Fällen direkt nebeneinander, besser ist es, die Objekte z. B. in einer Projektion auf eine Wand gegenüberzustellen und sie dort, wie von Wölfflin überliefert, andächtig und gleichzeitig mit analytischer Schärfe zum Sprechen zu bringen.

Ähnlich dann auch Aby Warburg, der üblicherweise als Antagonist zu Wölfflin genannt wird: Dieser verteilte fotografische und andere Reproduktionen auf einer Art Pinnwand und schob sie zur Anregung der deutenden Fantasie hin und her, um in ihnen jeweils neue, erkenntnisfördernde Konstellationen zu erzeugen. Das gleiche Prinzip wandte er übrigens auf seine berühmte Bibliothek an, indem er die darin vorhandenen Bücher je nach Erkenntnisinteresse immer wieder neu arrangierte. Je souveräner wir mit den Kunstwerken umgehen – so die paradoxe Schlussfolgerung – desto größer können die Erkenntnisfortschritte werden. Es bestätigt sich einmal mehr Michel Foucaults berühmte Feststellung, dass man »den Diskurs als eine Gewalt begreifen (muss), die wir den Dingen antun.« Aber »es ist wie es ist«: Wer sich zur Wissenschaft entschließt, kommt ohne diese

Erkenntnis nicht aus. Um es plakativ zu formulieren: Würden wir die Gewalt reduzieren, dann käme auch die Wissenschaft unter die Räder.

Erstaunlich ist das, was man mit digitalen Reproduktionen von Originalen alles herausbekommen kann. Kaum mehr erkennbare Manuskripte lassen sich dadurch lesbar machen, dass man die Kontraste steigert. Vor allem die Codierung von Farbwerten nach Helligkeit, Farbton und Sättigung lässt Analysen in den Bereich des Möglichen rücken, die mit den Originalen völlig undenkbar wären – aber auch mit analogen Reproduktionen. Zum Beispiel lässt sie fragen, ob die blaue Blume der Romantik eventuell tatsächlich mit einem erhöhten Anteil der Farbe Blau in der Kunst einherging. Besonders vielversprechend ist hier das Machine Learning, das unter der Bezeichnung der Künstlichen Intelligenz momentan für erhebliche Furore sorgt. Die amerikanischen Informatiker Ahmed Elgammal und Babak Saleh haben hier sowohl bei der automatischen Identifikation von Autorinnen und Autoren als auch von Stilrichtungen deutliche Erfolge erzielt. Letztlich steht bei diesen Untersuchungen immer das Konzept der Ähnlichkeit im Vordergrund. Ein Rechner wird auf die Eigenheiten eines Vor-Bildes trainiert und findet dann Werke, die diesem Bild ähneln. Wir selber sind hier in München zusammen mit Informatikern aus Hannover und Paderborn

mit einem besonders schwierigen Problem beschäftigt, das unter Fachleuten mit dem Begriff des Semantic Gap benannt wird. Elgammal und Saleh beschäftigen sich mit der Form, eine Domäne des Computers, aber wir versuchen, ihm Semantik beizubringen, das kann er nicht so gut. »Wir« meint übrigens am allerwenigsten mich selber, sondern die Statistikerin und Informatikerin Stefanie Schneider, die immer große Mühe hat, mir zu erklären, was da überhaupt im Einzelnen abläuft. Gemeint ist mit Semantik, dass der Rechner nicht nur eine Form-eigenschaft erkennen soll, sondern deren Bedeutung. Die Frage ist, ob wir ihm beibringen können, einen heiligen Stephanus von einem heiligen Bartholomäus zu unterscheiden, einen Affen von einem Hund, ein Historien- von einem Genrebild. Erschwert wird das unter künstlerischen Bedingungen, weil ein Affe bei Franz Marc nicht nur anders aussieht als ein Affe auf einem Foto, sondern auch als ein Affe bei, sagen wir, Gabriel von Max. Aber wir werden sehen.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, die Reproduktion ist etwas ganz anderes als das Original, und trotzdem vermag sie über das Original eine Menge zu sagen. Sie ist eben kein Schattenbild des Ursprünglichen, sondern ein Wesen eigenen Rechtes. Ich hoffe, dass es mir in der kurzen Zeit meines Vortrages gelungen ist, eine Idee von dieser paradoxen Konstellation zu vermitteln.

#### **Verfasser**

Prof. Dr. Hubertus Kohle, Lehrstuhl für  
Mittlere und Neuere Kunstgeschichte,  
Ludwig-Maximilians-Universität München,  
Institut für Kunstgeschichte, Zentnerstraße 31,  
80798 München, hubertus.kohle@lmu.de