

Karoline Schröder



# Ein Bild von Skulptur

Der Einfluss der Fotografie auf  
die Wahrnehmung von Bildhauerei

[transcript] Image

Karoline Schröder  
Ein Bild von Skulptur

**Karoline Schröder**, geb. 1982, ist Kunsthistorikerin, museale Kunstvermittlerin, Diplom-Designerin und Künstlerin. Sie studierte an der Kunstakademie Düsseldorf Bildhauerei und promovierte dort bei Guido Reuter im Fach Kunstgeschichte.

KAROLINE SCHRÖDER

# **Ein Bild von Skulptur**

**Der Einfluss der Fotografie auf die Wahrnehmung von Bildhauerei**

**[transcript]**

Zgl. Dissertation Kunstakademie Düsseldorf

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung der Dr. Werner Jackstädt Stiftung

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Nachlass Norbert Kricke

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4544-6

PDF-ISBN 978-3-8394-4544-0

<https://doi.org/10.14361/9783839445440>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Inhalt

---

## Dank | 7

## Einleitung | 9

(De-)Kontextualisierung von Skulptur | 11

Produktions- und Präsentationskontext | 15

Methodik | 19

## 1 Bedingungen der Skulpturfotografie | 21

1.1 „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“ –

Skulpturfotografie im Diskurs | 27

1.2 Die Rolle der Fotografen | 50

1.3 Produktionsbedingungen | 53

## 2 Dreidimensionalität | 57

2.1 Die Abbildung verschiedener Ansichtsseiten einer Skulptur | 58

2.2 Plastizität | 76

2.3 Skulptur und Raum | 86

2.4 Zwischenresümee | 99

## 3 Materialität | 101

3.1 Wahrnehmung von Materialität in der Fotografie | 102

3.2 Gips als bevorzugtes Material der fotografischen Wiedergabe | 104

3.3 Material als Bedeutungsträger in der Kunstgeschichte | 122

3.4 Materialität und Abstraktion | 134

3.5 Der Verlust der Farbe | 144

3.6 Zwischenresümee | 151

## 4 Im Hintergrund der Skulptur – von Isolation bis Standortbezug | 153

4.1 Vollständige Isolation durch monochrome Hintergründe | 154

4.2 Kritik an der Ortlosigkeit | 157

4.3 Größtmögliche Präsenz der Skulptur unter Berücksichtigung  
der Umgebung | 160

4.4 Skulptur und Architektur – Standortbezüge | 172

4.5 Skulptur und Natur | 194

4.6 Zwischenresümee | 204

## **5 Skulptur im Atelier | 205**

5.1 Traditionen der Atelierfotografie | 208

5.2 Produktion von Skulptur | 210

5.3 Präsentation von Skulptur im Atelier | 238

5.4 Zwischenresümee | 257

## **6 Skulpturfotografie im Zusammenhang des Buches | 259**

6.1 Ordnungsprinzipien in Kunstbildbänden | 260

6.2 Kurt Lothar Tank: Deutsche Plastik unserer Zeit, 1942 | 264

6.3 Carola Giedion-Welcker: Plastik des XX. Jahrhunderts, 1955 | 271

6.4 Peter H. Feist: Plastik in der DDR, 1965 | 286

6.5 Zwischenresümee | 296

## **7 Ein Bild von Skulptur | 297**

7.1 Skulpturfotografie in Wechselwirkung mit  
historischen Entwicklungen | 297

7.2 Plädoyer für die Skulpturfotografie | 302

## **Literaturverzeichnis | 305**

## **Liste der untersuchten Bildbände | 317**

# Dank

---

Diese Publikation stellt die Veröffentlichung meiner im September 2017 an der Kunstakademie Düsseldorf eingereichten Dissertation mit dem Titel „Ein Bild von Skulptur. Die Vermittlung bildhauerischer Konzepte durch Abbildungen in Bildbänden von 1920 bis 1970 in Deutschland“ dar.

Auf das Thema der Arbeit wurde ich während der Seminare und Exkursionen meiner Studienzeit an der Kunstakademie aufmerksam, bei denen wir die Originale der Museen in Düsseldorf sowie in zahlreichen europäischen Großstädten besichtigten. Die Ansicht der Skulpturen und meine von Abbildungen geprägten Vorstellungen stimmten häufig nicht überein. Aus dieser Beobachtung entwickelte sich die Frage, unter welchem Einfluss die Fotografie von Skulpturen steht und inwiefern Bildhauer die Darstellung ihrer Werke in Printmedien beachten oder lenken.

Professor Dr. Guido Reuter ermutigte mich zur Erforschung des Themas und förderte meine Arbeit. Seine Anregungen und seine Begeisterungsfähigkeit haben mir den Weg bis hin zur Veröffentlichung dieses Buches maßgeblich erleichtert. Ich möchte mich herzlich für die Unterstützung und das mir entgegengebrachte Vertrauen bedanken. Ebenso danke ich Professor Dr. Hans Körner, der bereitwillig das Zweitgutachten übernahm und mir mit entscheidenden Hinweisen weiterhalf.

Ich danke außerdem von ganzem Herzen meinem Mann Benjamin Zix, meinen Eltern Bärbel und Peter Schröder, meiner Schwester Henrike Schröder, meinen Schwiegereltern Ute und Nikolaus Zix sowie meinen Freundinnen Daniela Knizia und Petra Kather, die mich immer unterstützt und bestärkt haben.



# Einleitung

---

Seit der Erforschung der ersten fotografischen Verfahren im 19. Jahrhundert beeinflussten sich Fotografie und bildende Kunst gegenseitig. Auch Skulptur und Fotografie standen seit jeher in enger Verbindung.<sup>1</sup> Fotografen nutzten Skulpturen von Beginn an als Motiv, da die Unbeweglichkeit der Werke ermöglichte, trotz langer Belichtungszeiten beste Ergebnisse zu erzielen.<sup>2</sup> So wurden Skulpturen zum Hilfsmittel, um die technischen Errungenschaften der Fotografie zu verdeutlichen.

Die Skulptur wiederum wurde durch die Fotografie einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Während das dreidimensionale Original als Einzelstück oder in kleiner Auflage nur für wenige Menschen zu sehen war, erreichte die Fotografie durch die Veröffentlichung in Printmedien ein Massenpublikum. Zudem boten fotografische Kunstreproduktionen den Vorteil, dass sie mit wenig Mühe archiviert, aber auch transportiert werden konnten. Skulpturen wurden daher häufiger in Form einer fotografischen Abbildung betrachtet als in Form des Originals.

Mitte des 19. Jahrhunderts nahmen fotografische Verfahren den größten Stellenwert in der Kunstreproduktion ein und lösten Kupferstich und Holzschnitt in kurzer Zeit vollständig als Wiedergabemedium ab. Die Kunstgeschichte stützte sich fortan auf fotografische Abbildungen, die als Belege für kunsthistorische Analysen verwendet wurden.

Bereits um 1900 konnte die Fotografie mithilfe serieller Druckverfahren in Verbindung mit Text produziert und massenhaft verbreitet werden. Dadurch wur-

---

1 | In der deutschen Sprache wird zwischen den Begriffen *Skulptur* und *Plastik* unterschieden. Um Redundanzen zu vermeiden wird in diesem Text der Begriff *Skulptur* allgemeingültig für alle dreidimensionalen Kunstwerke verwendet. Diese Präferenz wird aus dem englischen Sprachgebrauch abgeleitet. Der Begriff *Skulpturfotografie* wird ebenfalls auf alle fotografierten dreidimensionalen Werke angewandt. Wird ein konkretes Werkbeispiel besprochen, werden die Begriffe *Plastik* und *Skulptur* differenziert verwendet. Abgeleitet von bildhauerischen Herstellungstechniken (lateinisch: *sculpere*, schnitzen/griechisch: *plastikē [téchnē]* formbar) werden die Werke, deren Material abgetragen wurde, als *Skulpturen* bezeichnet (Stein, Holz etc.), und Werke, deren Material aufgetragen wurde, als *Plastik* (Ton, Gips, Bronze etc.).

2 | Auf genderspezifische Formulierungen wurde aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet.

de es möglich, ein fotografisches Bild in verschiedene Sinnzusammenhänge zu stellen.<sup>3</sup> Die fotografische Kunstreproduktion nahm im 20. Jahrhundert weiter zu, und ein eigenständiger Markt mit großen Kunstbuchverlagen wuchs heran.<sup>4</sup> Der Buchdruck wurde kostengünstiger und sowohl für Fachleute als auch für ein interessiertes Laienpublikum wurden zahlreiche bebilderte Kunstmonografien, Ausstellungskataloge und Übersichtswerke hergestellt.

Im Zusammenhang mit Texten, Layout und anderen Bildern wurde die Sichtweise auf Skulptur für den Betrachter erweitert, verändert oder gelenkt, denn mit der Abbildung von Skulpturen konnten Inhalte vermittelt werden, die unterschiedlich eng mit dem bildhauerischen Konzept verbunden waren. Da Abbildungen von Kunstwerken nur selten als gestaltete Kompositionen wahrgenommen wurden, wurde häufig auch die Eigenwirkung der Fotografie übersehen. Doch da auch Kunstreproduktionen eigenständige Inhalte transportieren, sind sie historisch geprägte, gestaltete Werke, die als solche verstanden und behandelt werden müssen. Die Fotografie von Skulptur nahm seit jeher großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Kunstpublikums, das sich mit Hilfe von Abbildungen eine Vorstellung – ein Bild von Skulptur – verschafft.

Das Ziel dieser Forschungsarbeit ist zu untersuchen, welche Inhalte dem Betrachter durch die Abbildung einer Skulptur vermittelt werden können und wie sich diese Inhalte im Bild manifestieren. Die Skulpturabbildung wird als eigenständige, dem Text gegenüberstehende Aussage verstanden und analysiert. Dadurch wird der Stellenwert der Abbildung als historische Quelle hervorgehoben und eine Reflexion über die Wirkungsweise der Bilder von Skulptur angestoßen.

Die untersuchten Abbildungen stammen aus dem Zeitraum 1920 bis 1970 und beschränken sich auf Publikationen aus dem deutschsprachigen Raum sowie auf die Werke der dort arbeitenden Bildhauer. Dieser Zeitraum beinhaltet mit dem Nationalsozialismus sowie mit der Gründung der Staaten BRD und DDR politische und gesellschaftliche Umbrüche, die sich auch in der zeitgenössischen Kunst zeigen. Inwieweit die Skulpturfotografie diese Entwicklungen widerspiegelt und ihrerseits Einfluss auf den Betrachter nimmt, ist eine zentrale Frage dieser Arbeit.

Durch die Fotografie wird die Wahrnehmung des Betrachters beeinflusst, so dass dessen Auffassung über eine Skulptur von der Fotografie abhängig ist. Eine Abbildung in Printmedien kann der Skulptur ein verändertes Aussehen geben und es werden neue Zusammenhänge geschaffen. Diese können das bildhauerische Konzept unterstützen, aber auch Inhalte transportieren, die nicht unmittelbar mit dem Kunstwerk verbunden sind. Die Kunstreproduktion richtet sich im Gegen-

---

3 | Vgl. Ruchatz, Jens: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: Fotogeschichte 124/2012, S. 19-28.

4 | Die Verlage E. A. Seemann (1860, Leipzig), Fischer-Verlag (1886, Berlin), Hanfstaengl-Verlag (1893, München), Piper-Verlag (1904, München) sowie Rembrandt-Verlag (um 1923 Berlin) und Prestel-Verlag (1924, München) gehörten zu den erfolgreichsten deutschen Kunstbuchverlagen.

satz zu einem Kunstwerk an ein bestimmtes Publikum und der Herausgeber eines Buches verfolgt mit der Veröffentlichung einen bestimmten Zweck, sei er politisch, ökonomisch oder wissenschaftlich. Die hinter der Veröffentlichung stehende Intention und die Gestaltung der Abbildungen hängen zusammen und geben Aufschluss über die Inhalte, die nicht vom Bildhauer an den Betrachter herangetragen werden. Es ist daher notwendig, das jeweilige bildhauerische Werk von der durch die Abbildung vermittelten Wirkung wenn möglich zu trennen und beides miteinander zu vergleichen. Dieser Vergleich gelingt, wenn verschiedene Abbildungen, zeitgenössische und aktuelle Beschreibungen sowie übergeordnete kunsthistorische Einschätzungen berücksichtigt werden.

## **(DE-)KONTEXTUALISIERUNG VON SKULPTUR**

Die Zusammenhänge, die sich von einem Kunstwerk ausgehend auffächern, sind äußerst vielfältig. Eine rein werkbezogene Betrachtung ist meist der erste Schritt kunsthistorischer Analysen. Der Künstler, seine Intention, sein Gesamtwerk und auch seine Lebensdaten zählten bereits seit Vasaris ersten Künstlerbiografien von 1550 zu den Untersuchungsfeldern der Kunstwissenschaft. Auch die Entstehungszeit eines Werks mit sozialen, gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Gegebenheiten und Veränderungen sowie die Entstehungsbedingungen unter einem Auftraggeber und an einem Aufstellungsort wurden von Kunsthistorikern berücksichtigt, da sie als zum Werk gehörende Faktoren angesehen wurden.<sup>5</sup>

Für die Skulptur des 20. Jahrhunderts war die Bedeutung von sozialen und räumlichen Kontexten jedoch zunächst umstritten. Die kunsttheoretischen Debatten gingen bis in die 1960er Jahre hinein von einem unabhängigen Objekt aus, das jenseits von Kontextbezügen steht, denn die Kunst der Moderne setzte sich insbesondere durch eine Befreiung vom Auftraggeber und durch ihre Unabhängigkeit gegenüber äußeren Faktoren von der Kunst früherer Epochen ab.<sup>6</sup> Da Autonomie als definierendes Kriterium der Kunst der Moderne galt, wurde nur selten thematisiert, dass Kunstwerke durch fotografische Reproduktionen in wechselnde Zusammenhänge gestellt wurden, von denen die Wahrnehmung des Betrachters abhängig ist.

Erst ab den 1970er Jahren wurde thematisiert, dass auch ein modernes Kunstwerk in Verbindung zu seiner Umgebung steht. Als eine der ersten Wissenschaft-

---

5 | Jens Ruchatz führt 2012 in seinem Aufsatz „Kontexte der Präsentation – zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes“ überzeugend aus, welche Beziehungen sich zwischen der Kontextforschung, der Kunstgeschichte und der Fotografie bilden. Dieser Text dient als Grundlage für die hier ausgeführten Überlegungen und Begrifflichkeiten.

6 | Vgl. Gülicher, Nina: Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi, München 2011, S. 11.

lerinnen berücksichtigte Rosalind E. Krauss 1977 in ihrem Buch „Passages in Modern Sculpture“ räumliche und zeitliche Strukturen moderner Skulptur sowie die Erfahrungen des Betrachters.<sup>7</sup> Ihre Erkenntnis, dass zwischen Kunstwerk und Rezipient eine wechselseitige Beziehung steht, führte zu neuen Ansätzen der Kunstgeschichte. Wolfgang Kemp entwickelte in den 1980er Jahren eine rezeptionsästhetische Methodik, um zu untersuchen, wie Kunstwerke auf die Gedanken und Gefühle eines Betrachters wirken.<sup>8</sup> Kemp machte darauf aufmerksam, dass nur durch Kontexte Bedeutung geschaffen wird und dass dies auch auf die Kunst der Moderne zutrifft:

„An diese im Grunde selbstverständlichen Regeln wird hier erinnert, weil die Kunst der Neuzeit, ihre Institutionen und die Kunstwissenschaft in einer oft unheiligen Allianz sich zu dem Ziel verbündet haben, ihren Gegenstand als beziehungslose Monade zu präsentieren. Die Tatsache, dass viele Kunstwerke der neueren Zeit nie für einen konkreten Ort und Adressaten bestimmt waren, darf dabei nicht verunsichern. Die Berücksichtigung einer offenen Rezeptionsituation kann sich bei der Interpretation genauso aufschlussreich auswirken wie die Informationen, die die Einbindung eines situierten Kunstwerkes betreffen. [...] Die jeweils besondere Aufgabe der rezeptionsästhetischen Interpretation eröffnet sich erst an der Schnittstelle von ‚Kontext‘ und ‚Text‘, also an der Stelle, wo das Werk mit seinen inneren Möglichkeiten den Dialog mit Umgebung und Betrachter zu führen beginnt, um sich mitzuteilen.“<sup>9</sup>

Kemp stuft Kunstwerke grundsätzlich als Mittel der visuellen Kommunikation ein. Er benutzt Formulierungen, die das Kunstwerk zu einem aktiven Subjekt machen, das sich mitteilen, sprechen, antworten und fragen kann. Das Kunstwerk wird zu einem Gesprächspartner, der im Dialog mit dem Betrachter steht. Dadurch werden die individuellen Sichtweisen eines Betrachters akzeptiert und reflektiert:

„Kunstwerk und Betrachter kommen unter Bedingungen zusammen; sie sind keine klinisch reinen und isolierten Einheiten. Und so, wie der Betrachter sich dem Werk nähert, so begegnet ihm das Kunstwerk: antwortend und seine Tätigkeit anerkennend.“<sup>10</sup>

---

7 | Krauss, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge 1977.

8 | Kemp, Wolfgang: *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1985/2008, S. 247-266.

9 | Kemp, in: Belting, 1985/2008, S. 251f.

10 | Ebenda, S. 248.

Die Methoden der Sprachwissenschaft fließen verstärkt in die Kunstgeschichte ein und auch die Kontextanalyse wird auf Kunstwerke angewendet.<sup>11</sup> Hans Belting legte die Grundlagen für fächerübergreifende, bildwissenschaftliche Methoden. Er sieht das Kunstwerk ebenfalls als einen dem Betrachter gegenüberstehenden Kommunikationspartner an, der sich mit der Zeit verändern kann: „Die Fragen ändern sich, die an Kunstwerke gerichtet werden. Entsprechend verschieden fallen die Antworten aus.“<sup>12</sup> Der Kontext gilt für beide Wissenschaftler als Bedeutungsgeber der Kommunikation und wird somit auch grundsätzlich als Bedeutungsgeber der Kunst positioniert. Die Ansätze von Krauss, Kemp und Belting eröffneten Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts neue Sichtweisen auf Kunstwerke und stellten das Konzept der Autonomie moderner Kunst in Frage. Dementsprechend wurde die moderne Skulptur nicht mehr von Kontextbeziehungen ausgeschlossen.

Im Sinne der Bildwissenschaften trägt nicht nur ein Kunstwerk einen flexiblen, weil vom Betrachter und von der Zeit beeinflussten Kontext mit sich, sondern allgemein jedes Bild. Die Abbildung eines Kunstwerks muss demnach in einem ähnlichen Beziehungsgefüge gesehen werden wie das Kunstwerk selbst und ist ebenfalls als Kommunikationsmittel einzuordnen, mit dem eine Aussage über das abgebildete Motiv (die Skulptur) getätigt wird. Da eine Abbildung meistens für eine Veröffentlichung bestimmt ist, basiert die Gestaltung der Bilder je nach Herausgeber auf wissenschaftlichen, künstlerischen oder kommerziellen Entscheidungen.

Auf diese Weise eröffnet sich eine Vielfalt möglicher Kontexte für eine fotografische Abbildung, die aufgrund ihrer zahlreichen Verknüpfungen zur Unübersichtlichkeit führen und zum Problem werden können, da sie häufig nicht mehr auf ihren Ursprung zurückgeführt werden können. Die Schwierigkeit ergibt sich aus den Bedingungen der Reproduzierbarkeit von Fotografie im Sinne einer massenhaften Vervielfältigung der Bilder.<sup>13</sup> Über Jahrzehnte hinweg wurden die gleichen Abbildungen von Kunstwerken für Publikationen wiederverwendet und es

---

11 | Der Begriff *Kontext* stammt aus der Sprachwissenschaft und beschreibt ursprünglich verschiedene verbale und non-verbale Kommunikationsformen, die zum Verständnis einer Äußerung führen. Der Begriff wurde um soziale, zeitliche und räumliche Elemente erweitert und auf andere Wissenschaften übertragen. Seit den 1970er Jahren spielt die Kontextanalyse auch in der Kunstgeschichte eine wesentliche Rolle. Vgl. Belting, Hans: *Das Werk im Kontext*, in: Belting, 1985/2008.

12 | Ebenda, S. 229.

13 | Vgl. Benjamin, Walter/Lindner, Burkhard: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 1936/2011, S. 15.

wurde nicht bedacht, dass die Fotografie ihre zeitgenössische Gestaltung behält.<sup>14</sup> Ändert sich der Zusammenhang durch eine andere Präsentationsform, so erfolgt auch eine Bedeutungsänderung des abgebildeten Motivs für den Betrachter.<sup>15</sup> Andreas Krase macht darauf aufmerksam, dass sich „die Deutungshorizonte und Erkenntnisinteressen [...] ändern, nicht die (fotografischen) Objekte“.<sup>16</sup> Doch diese Veränderung sieht er als weitgreifend an: „Unterschiedliche Kontextualisierungen verändern anscheinend den ästhetischen Charakter des betrachteten Objekts.“<sup>17</sup>

Die verschiedenen Kontexte eines Kunstwerks, die mit unterschiedlichen Interessen verknüpft sind, überlagern sich insbesondere in Bildbänden, da die Buchproduktion von vielen verschiedenen Akteuren bestimmt wird. Erst in den letzten Jahren wurden Fotografien als historische Dokumente präsentiert und in Bildbänden als solche gekennzeichnet.<sup>18</sup> Je geringer jedoch der zeitliche Abstand zwischen der Produktion von Fotografie und Buch ist, desto seltener wird die historische Dimension erkannt, die sich auch bereits in Abbildungen zeigt, die erst wenige Jahrzehnte alt sind. Doch „Fotografie geschieht nicht im ‚luftleeren‘ oder besser politikfreien Raum“, wie Hans-Michael Koetzle ausführt, „sondern stets vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Strömungen“.<sup>19</sup> So tragen sich durch Abbildungen unterschiedliche zeitspezifische Inhalte in Publikationen weiter und vermischen sich mit anderen Inhalten weitestgehend unbemerkt.

---

14 | Durch die Vermischung dieser Ebenen entstehen beim Rezipienten eines Bildbandes aus unterschiedlichen Quellen gespeiste Eindrücke, die selten aufgeschlüsselt werden können. Es ist nicht abwegig, sondern eher üblich, dass große zeitliche Abstände zwischen der Veröffentlichung von Büchern und dem Produktionszeitpunkt des darin verwendeten Bildmaterials liegen. So kann beispielsweise in einem Buch aus dem 21. Jahrhundert mit einem zeitgenössischen Text eine Abbildung von 1960 abgedruckt sein, die ein Kunstwerk von 1900 zeigt. Jedes Element des Buches ist an seinen zeitspezifischen Kontext gebunden, bildet sich im Verbund jedoch wieder zu einem eigenen Inhalt aus.

15 | Vgl. Ruchatz, 2012, S. 22.

16 | Andreas Krase: Sowohl Dokumentation als auch Kunst. Zur Umbewertung fotografischer Sammlungsbestände, in: Landschaftsverband Rheinland (Hrsg.): Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken, Dresden 2001, S.107.

17 | Ebenda.

18 | Historische Aufnahmen werden zum Beispiel verwendet und gekennzeichnet in: Berger, Ursel: Georg Kolbe. Leben und Werk, Berlin 1990, sowie in: Bornscheuer, Marion/Stecker, Raimund (Hrsg.): Hundert Jahre Kniende. Lehmbruck in Paris 1911 mit Matisse, Brancusi, Debussy, Archipenko, Rodin, Nijinsky..., Köln 2011. Außerdem: Henze, Wolfgang: Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners, Wichtrach/Bern 2002.

19 | Koetzle, Hans-Michael: Von der Propaganda zur Kunst, vom Journalismus zum Design. Anmerkungen zur Fotografie in Deutschland 1939 bis 1970, in: Fotogeschichte 117/2010, S. 5.

## PRODUKTIONS- UND PRÄSENTATIONSKONTEXT

Die unreflektierte Wiederverwendung von Bildmaterial hat besonders bei der Abbildung von Skulpturen starke Auswirkungen, denn anders als die Reproduktion von Malerei bieten Aufnahmen von Skulpturen dem Fotografen einen großen Gestaltungsspielraum in der Komposition der Bilder. Zwar wird auch die Malerei in der fotografischen Abbildung einem Übersetzungsprozess unterworfen, der materielle Eigenschaften, Größe und Farbe verändern kann, doch die Gestaltung der fotografischen Wiedergabe wird vorwiegend durch technische Bedingungen bestimmt. Die Skulpturfotografie unterliegt hingegen der Herausforderung, ein dreidimensionales Objekt in ein zweidimensionales Bild zu verwandeln. Durch die Wahl von Aufnahme­standpunkt, Perspektive und Beleuchtung kann eine Skulptur sehr unterschiedlich vom Fotografen inszeniert werden. Bildinhalte zu verändern, beizufügen, wegzulassen oder hervorzuheben und dadurch die Wahrnehmung des Betrachters zu lenken, ist bei Skulpturfotografie unumgänglich, so dass die Fotografie von Skulpturen grundsätzlich als eigenständige Bildproduktion bewertet werden muss.<sup>20</sup> Jede einzelne Fotografie einer Skulptur bringt bereits ein komplexes Geflecht an Kontextbe­zügen mit sich, die sich noch dazu mit weiteren Inhalten eines Bildbandes überlagern können. Für den Rezipienten eines Bildbandes ist am Ende nicht mehr zu unterscheiden, welche Gestaltung vom Bildhauer und welche vom Fotografen stammt beziehungsweise welche Gestaltung auf den Fotografen und welche auf die Buchproduktion zurückgeht. Dadurch werden die der Bildgestaltung zugrunde liegenden Intentionen nur selten vom Betrachter erkannt, obwohl diese als Eindruck unmittelbar auf ihn einwirken. Die Wirkung einer Skulptur wird mit dem Eindruck der Fotografie und des Printmediums vermischt und festigt sich als Vorstellung von den tatsächlichen Eigenschaften der Skulptur.

Es ist nahezu unmöglich, alle Produktionsschritte einer gedruckten Skulpturfotografie mit den jeweiligen Urhebern im Einzelnen aufzuschlüsseln und die dahinterstehenden Entscheidungen zu belegen. Jens Ruchatz bringt in seinem Aufsatz „Kontexte der Präsentation – Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes“ mehr Klarheit in das komplexe Gefüge, indem er den Kontext der fotografischen Aufnahme und den Kontext der Präsentation voneinander

---

20 | Die Unterscheidung von Skulpturfotografie und Reproduktion von Gemälden ist sogar in der deutschen Gesetzgebung festgehalten: Die Fotografie eines Gemäldes oder einer Zeichnung gilt als technische Reproduktion, während die Fotografie einer Skulptur als Lichtbild oder Lichtbildwerk kategorisiert wird. Von dieser Einstufung leitet sich das Urheberrecht ab. Während das Urheberrecht von Reproduktionen eines Gemäldes beim Maler verbleibt, besitzt der Fotograf (und nicht der Bildhauer) das Urheberrecht für Aufnahmen von Skulpturen. Die Begründung dieser Unterscheidung liegt in der grundsätzlich eigenständigen Gestaltung einer Skulpturfotografie als Leistung des Fotografen. Siehe § 2, § 72 UrhG.

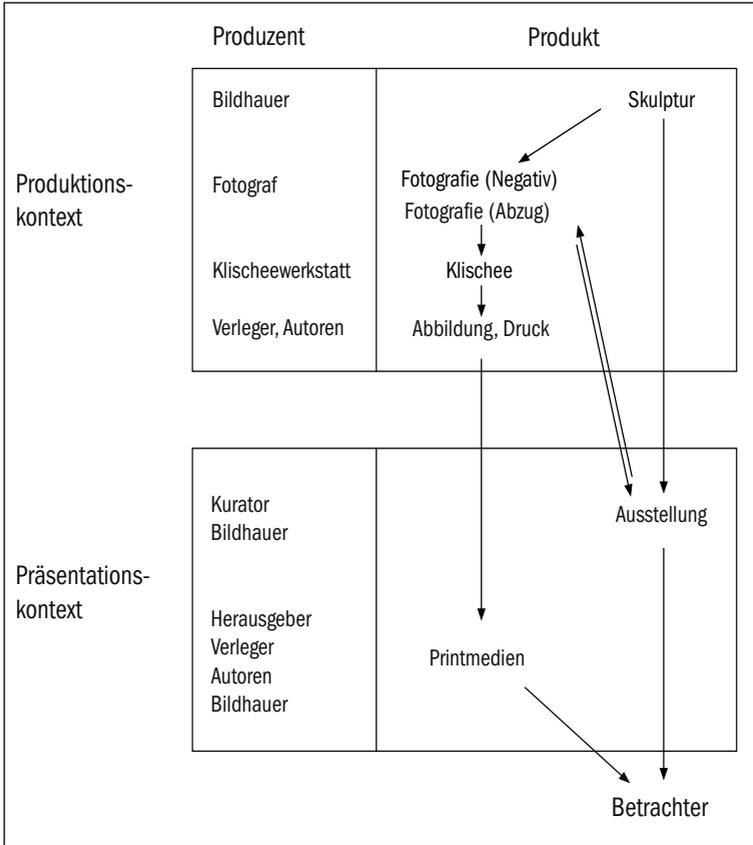


Abbildung 1 | Produktions- und Präsentationskontext (Grafik: d. Verf.)

trennt. Durch die Unterscheidung der beiden Kontextfelder kann der fotografische Prozess strukturiert und der Einflussbereich verschiedener Akteure besser kenntlich gemacht werden. Der *Produktionskontext* eröffnet sich nach Ruchatz um den Zeitpunkt der Aufnahme und schließt Fotograf, Zeit, Ort und Auftrag ein, während sich der *Präsentationskontext* auf das zeitlich später erstellte Produkt als Abbildung in einem Printmedium bezieht.<sup>21</sup> Die gleiche Unterscheidung kann in Bezug auf die Skulptur angewendet werden, deren Produktionskontext durch den Bildhauer entsteht und deren Präsentationskontext zum Beispiel in einer Ausstellung zum Tragen kommt. Auch die Veröffentlichung von Skulpturfotografie in einem Printprodukt gehört zum Präsentationskontext der Skulptur, wobei nun die Ebenen und Akteure aus dem Bereich der Fotografie mit denen aus dem Bereich der Skulptur zusammenlaufen (Abb. 1).

21 | Vgl. Ruchatz, 2012, S. 22.

Der Produktionskontext der Fotografie beinhaltet alle vom Fotografen ausgeführten Tätigkeiten: die Aufnahme mit allen gestalterischen Entscheidungen und vorgegebenen Bedingungen, die Entwicklung und gegebenenfalls Retusche des Negativs im Labor sowie die Erstellung von Papierabzügen mit weiteren gestalterischen Entscheidungen. Außerdem wirken sich die dem Fotografen zur Verfügung stehenden technischen Geräte sowie der historische Kontext des Aufnahmezeitpunktes, der Aufnahmeort und die fotografierte Skulptur auf die Bildgestaltung aus. Der Präsentationskontext der Fotografie bezieht sich ausschließlich auf den Papierabzug eines Negativs, der zum Beispiel in Ausstellungen gezeigt werden kann.

Für den Druck wurde das fotografische Negativ mittels belichtungsempfindlicher Stoffe und anschließender Ätzung in ein Klischee aus Zink, Kupfer oder Kunststoff übersetzt, das in den Hochdruck integriert werden konnte. Das Klischee funktionierte wie ein feiner Metallstempel und bestimmte das Aussehen des Bildes in entscheidender Weise mit. Die Wahl des Papiers und der Druckfarbe sowie die Qualität des Klischees beeinflussten das Ergebnis der Abbildung. Klischees wurden meist von spezialisierten Betrieben angefertigt, so dass der Fotograf als Urheber des Negativs nur noch indirekt an der Weiterverarbeitung für den Buchdruck beteiligt war. Von der Gestaltung der Aufnahme blieb in erster Linie die Bildkomposition bestehen, wobei Helligkeit und Differenziertheit der Grauwerte von der Qualität des Drucks abhängig waren. Streng genommen ist ab diesem Produktionsschritt der Begriff *Fotografie* nicht mehr zutreffend, denn es handelt sich um einen Druck nach fotografischer Vorlage.<sup>22</sup>

Der Präsentationskontext des Drucks kann sich in vielen verschiedenen Medien simultan eröffnen: Bücher, Zeitschriften, Postkarten und andere Produkte können zeitgleich oder zeitversetzt mit unterschiedlichen Herausgebern herge-

---

22 | Die Drucktechnik ist wiederum einer ständigen Entwicklung unterworfen, da eine Optimierung von Qualität und Kosten angestrebt wurde. Die historische Veränderung der Druckverfahren kann hier im Einzelnen nicht thematisiert werden, da dieses Thema umfassend genug für eine eigene Forschung ist. Die Geschichte der Druckverfahren wurde 1992 von Hans-Jürgen Wolf in einem circa 1000 Seiten umfassenden Band wiedergegeben. Die Geschichte des Papiers führt er in einem weiteren, ähnlich ausführlichen Band aus. Zum Abschluss seines Kapitels zur Farbfotografie fasst Wolf zusammen: „Die Geschichte des photographischen Rasters verdeutlicht, wie kompliziert die Verfahrenstechnik seit ihrer Erfindung geworden ist.“ Die Komplexität der Techniken führt dazu, dass es kaum möglich ist, die verschiedenen Druckverfahren auseinanderzuhalten. Unzählige Erfindungen, die an bestimmten Stellen zusammenfließen, führen zu den Bildern, die uns in Büchern begegnen. Wolf, Hans-Jürgen: *Geschichte der Druckverfahren. Historische Grundlagen, Portraits, Technologie*, Elchingen 1992, S. 631. Die hier besprochenen Abbildungen sind durch das verwendete Druckverfahren in ihrer Erscheinung geprägt worden. Im Zentrum dieser Arbeit steht jedoch die Frage, welchen Eindruck die Bilder vermitteln und nicht, wie dieser Eindruck technisch erzeugt wurde. Aus diesem Grund wird nur in Einzelfällen auf die Drucktechnik hingewiesen.

stellt werden. Alle in dieser Arbeit behandelten Bilder gehen auf eine filmbasierte Fotografie zurück, die zuerst im Negativbild erscheint. Dieses dient sowohl dem Fotografen als auch dem Verleger zur Weiterverarbeitung. Die vom Fotografen durchgeführte Aufnahme der Skulptur trägt sich so durch das Negativ in alle Produktionsschritte weiter, wird jedoch durch den Druckprozess auch verändert. Die fotografische Vorlage kann in jedem Printmedium unterschiedlich erscheinen, da die Materialität des Produkts, dessen Inhalte und Gestaltung, dessen Größe, dessen kommerzielle Interessen und dessen historischer Kontext zum Zeitpunkt der Veröffentlichung variieren.

Jede Gestaltung einer Skulpturfotografie beruht auf den Produktionsschritten und den Kontexten von Skulptur, Fotografie und Druck. Die Entscheidungen der Produzenten (Bildhauer, Fotografen, Verleger, Autoren) vermischen sich und stehen am Ende dem Betrachter als Tatsachen gegenüber.

Der Kern dieser Untersuchung liegt darin, den Präsentationskontext von Skulptur als gedrucktes Bild zu hinterfragen und die Auswirkungen auf den Betrachter zu ermitteln. Die Skulptur, ihre bildhauerische Konzeption und ihre Entstehungsgeschichte sind die Ausgangspunkte für alle Überlegungen, da nur ein Vergleich von der Skulptur mit ihrer Abbildung Aufschluss darüber geben kann, welche Betonungen, Abweichungen oder Ergänzungen durch die Fotografie erzeugt wurden.

Die bisher veröffentlichten Publikationen, die sich mit dem Thema der fotografierten Skulptur beschäftigten, nutzen häufig den Begriff *Skulpturfotografie*.<sup>23</sup> Der Begriff und auch die Analysen beziehen sich auf das Produktionsmoment der Fotografie, der auch gelegentlich die Bewertung der Fotografie unter künstlerischen Gesichtspunkten einschließt. Für die Erforschung wurden Archive der fotografischen Abzüge, Negative, Glasplatten und Kontaktabzüge ausgewertet, anhand derer die fotografischen Vorgehensweisen belegt werden konnten. Anhand der fotografischen (Neben-)Produkte konnte nachvollzogen werden, welche gestalterischen Eingriffe der Fotograf vorgenommen hat. Retuschen, unterschiedliche Entwicklungszeiten, Ausschnittbestimmung und Vergrößerungen ließen sich durch diese Forschungen belegen. Die Verwendung des Begriffs *Skulpturfotografie* ist in diesem Zusammenhang schlüssig, denn die Untersuchungen beziehen sich tatsächlich auf den Produktionskontext der Fotografie und nicht auf ein gedrucktes Bild.

Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit erfordert hingegen eine andere Vorgehensweise, denn es soll nicht der Produktionskontext, sondern der Präsentationskontext untersucht werden. Die durch die fotografische Abbildung vermittelten Inhalte stehen zur Disposition und diese können nicht ohne einen Betrachter gedacht werden. Der Betrachter jedoch bekommt eine Fotografie nur in Ausnahmefällen zu sehen, zum Beispiel wenn sie als Exponat in einer Ausstellung

---

23 | Vgl. Gülicher, 2011, S. 161ff.

präsentiert wird. Viel häufiger ist Fotografie in Form von gedruckten Abbildungen in Büchern, Zeitschriften oder als Postkarte verfügbar, so dass diese als Untersuchungsobjekte herangezogen werden müssen.

In Druckerzeugnissen finden sich alle Ebenen des Produktionsprozesses wieder, die sich durch die Verwendung des fotografischen Negativs in den Präsentationskontext übertragen. Um die unterschiedlichen Ebenen zu unterscheiden, werden alle Begriffe ausschließlich innerhalb ihres jeweiligen Kontextfeldes verwendet. Die Begriffe Fotografie und Skulpturfotografie werden in dieser Arbeit als Tätigkeit des Fotografen definiert und nur dann verwendet, wenn sie den Produktionskontext der fotografischen Aufnahme einschließen.

Erscheint Fotografie in Form eines Printprodukts wird bevorzugt von einer Abbildung gesprochen. Um den fotografischen Ursprung des Bildes deutlich machen zu können, wird fotografische Abbildung genutzt. Auf den Begriff Reproduktion wird nach Möglichkeit verzichtet, da er die Gestaltung des Fotografen vernachlässigt. Liegt jedoch einer Abbildung eine reproduzierende Intention zugrunde, wird der Begriff Reproduktion genutzt, um dieses Anliegen zu betonen.<sup>24</sup>

## METHODIK

Aus den zuvor ausgeführten Überlegungen zum Kontext von Skulptur und Abbildung leiten sich grundlegende Parameter für die vorliegende Forschungsarbeit ab:

1. Skulptur und Abbildung werden als Kommunikationsmittel eingestuft, die jeweils dem Betrachter Inhalte vermitteln. Eine Skulptur wird als vom Betrachter sowie von räumlichen und zeitlichen Strukturen abhängiges Werk verstanden, also in einem flexiblen Kontext verortet. Die Abbildung einer Skulptur wird in einem vergleichbaren Beziehungsgeflecht gesehen.

---

24 | Der Vorgang und das Ergebnis der Vervielfältigung eines Originals werden als *Reproduktion* bezeichnet. Dies schließt das Anliegen ein, eine möglichst getreue Kopie des Originals zu erhalten. Wird dieser Gedanke auf die Skulpturfotografie angewandt, entsteht ein Konflikt in der Ausführung. Zwar werden Aufnahmen von Skulpturen gemacht, um das Werk zu reproduzieren, doch die Differenzen zwischen der Gattung Skulptur und der Gattung Fotografie stellen sich als unüberbrückbare Hindernisse heraus. Die Skulptur kann durch eine Fotografie nicht vervielfältigt werden, denn sie wird in ein zweidimensionales, fotografisches Bild verwandelt, das eigene Eigenschaften besitzt und somit immer eine Produktion ist. Der geläufige Begriff der Reproduktion trifft also auf Skulpturfotografie nicht zu. Ganz verzichtet werden kann auf den Begriff Reproduktion jedoch nicht, denn die zugrunde liegende Intention der Vervielfältigung und der Anspruch der möglichst getreuen Wiedergabe nehmen einen historisch wichtigen Stellenwert ein und wirken sich bis in die Gestaltung heutiger Skulpturabbildung aus.

2. Die fotografische Abbildung wird in ihrer Ausführung als gedrucktes Bild untersucht. Dabei wird vorausgesetzt, dass in einem vielschichtigen Prozess mit mehreren beteiligten Personen und Institutionen (Fotograf, Bildhauer, Auftraggeber, Klischeewerkstatt, Verlag) durch bewusste Entscheidungen ein intentionales Ergebnis erreicht wird.
3. Die fotografische Abbildung wird grundsätzlich als Produktion anerkannt. Sie wird unabhängig von dem vorausgegangenen fotografischen und drucktechnischen Prozess wie ein Original behandelt. Nur durch dieses Vorgehen kann ein spezifisches Untersuchungsobjekt festgelegt werden, da Abbildungen, die auf demselben Negativ basieren, in verschiedenen Büchern unterschiedlich aussehen können. Der Präsentationskontext und somit der letzte Schritt der Bildproduktion dient somit als Grundlage der Analyse. Es wird folglich nicht angestrebt, eine Bewertung der fotografischen Leistung vorzunehmen oder ihren Stellenwert als künstlerisches Medium zu hinterfragen.
4. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Analyse der Bildwirkung. Die Informationen des Produktionskontextes, die Entstehungsgeschichte der Bilder und Ausführungen zu technischen Gegebenheiten können nur dann erläutert werden, wenn sie sich im Präsentationskontext widerspiegeln.

Nach diesen Grundsätzen wurden rund 200 Bildbände zeitgenössischer deutscher Bildhauerei der Jahre 1920 bis 1970 gesichtet und auf Besonderheiten und Gemeinsamkeiten untersucht.<sup>25</sup> Dabei wurden möglichst nah beieinanderliegende Produktionskontexte von Bildhauerei und Buchdruck gewählt, um die Überlagerungen von historischen Kontexten gering zu halten. Außerdem wurden Äußerungen über Skulpturabbildungen aus zeitgenössischen Büchern, Fachzeitschriften, Künstlerbriefen und Aufsätzen zusammengetragen und ausgewertet. Aus diesen kristallisierten sich einzelne Aspekte der Skulpturfotografie heraus, die als wesentliche Diskussionspunkte zur Gliederung der Kapitel dienen. Die Darstellung von Dreidimensionalität, Materialität und Standortbezügen bildet den ersten Teil der Untersuchung. Die dort behandelten Aspekte gehen von der Skulptur aus und werden durch Vergleiche zwischen Skulpturkonzept und fotografischer Darstellung analysiert. Die Atelierfotografie eröffnet im zweiten Teil ein weiteres, unabhängiges Feld der Vermittlung bildhauerischer Konzepte, das stärker mit dem Selbstbild des Künstlers verknüpft ist. Im letzten Schritt werden exemplarische Bildbände in ihrer Gesamtheit behandelt, um wissenschaftliche und politische Einflüsse offenzulegen, die sich insbesondere aus der Analyse der Bezüge zwischen Text und Bild ergeben.

---

25 | Eine Liste der untersuchten Bildbände findet sich im Anhang ab S. 317.

# 1 Bedingungen der Skulpturfotografie

---

Das wachsende Interesse an der Erforschung von Skulpturen, das im 15. Jahrhundert durch die ersten Archäologen aufkam, war eine wichtige Voraussetzung für die Herstellung von Skulpturabbildungen. Zum ersten Mal wurden archäologische Fundstätten systematisch untersucht und der Bedarf nach Dokumentation der dort gefundenen Skulpturen stieg an. Die Wissenschaftler waren zugleich Produzenten und Abnehmer von Zeichnungen mit reproduzierender Intention. Der Vorteil einer Abbildung von Skulpturen bestand insbesondere darin, dass eine weite Verbreitung, leichte Verfügbarkeit und ein reger Austausch über die neuen Funde möglich wurde, denn die Bilder dienten als Informations- und Dokumentationsmedium der wissenschaftlichen Tätigkeit.

Das Interesse an antiken Fundstücken wuchs während der Renaissance stetig an und bereits Mitte des 16. Jahrhunderts wurden in Italien in großer Zahl Zeichnungen von antiken Skulpturen produziert, die nicht als künstlerische Studien, sondern als dokumentierende Wiedergabe gedacht waren.<sup>1</sup> Die Verbreitung von Bildern beschleunigte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts, da Stecherwerkstätten Drucke nun in Serien anfertigten. Große Bildsammlungen wurden von den Archäologen angelegt, die als wissenschaftliche Archive der vergleichenden Forschung dienen sollten.<sup>2</sup> Da Kupferstiche aus linearen Umrisszeichnungen und Strukturen bestehen, konnten vorwiegend formale Kriterien wiedergegeben werden. Die *inventio* (Erfindung) wurde jedoch zu dieser Zeit ohnehin höher bewertet als die *executio* (Ausführung), so dass die mimetische Nachbildung kein Kriterium für eine gelungene Reproduktion war.<sup>3</sup> Es wurden im Gegenteil sogar die Vorzüge der individuellen Gestaltung der Kupferstiche betont, da diese den Be-

---

1 | Vgl. Kopf, Barbara: Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft, in: Reichle, Ingeborg/Siegel, Steffen/Spelten, Achim (Hrsg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, S. 153.

2 | Vgl. Ebenda, S. 153.

3 | Vgl. Reichle, Ingeborg: Kunst – Bild – Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte, in: Reichle/Siegel/ Spelten (Hrsg.), 2007, S. 171.

trachter mit einer durch Reduktion vereinfachten Darstellung auf das Wesentliche eines Kunstwerks lenken konnten.<sup>4</sup>

Im 18. Jahrhundert wurde mit der Aufklärung und der Hinwendung zu den Naturwissenschaften die Überprüfbarkeit von nachweisbaren Fakten relevant. Die Kunstwissenschaft stand vor dem Problem, dass sie auf Erzählungen basierte, die kaum zu beweisen waren. Hinzu kam, dass die Überzeugung verloren ging, Bilder könnten gänzlich durch Sprache erfasst werden.<sup>5</sup>

Johann Joachim Winckelmann begründete Mitte des 18. Jahrhunderts ein neues Konzept der Kunstwissenschaft. Seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ von 1764 trägt als erstes Buch die historische Ausrichtung im Titel und begründet damit die wissenschaftliche Disziplin Kunstgeschichte. Winckelmann übertrug Methoden der Naturwissenschaft auf die Kunstwissenschaft und konstituierte das vergleichende Sehen als Forschungsmodus. Die Abbildungen seines Buches dienten dazu, seine Thesen nachvollziehbar und anschaulich belegen zu können. Er verwendete Kupferstiche, die homogenisiert und objektiviert den Inhalten seiner Texte angepasst waren, damit sie als wissenschaftliche Belege dienen konnten.<sup>6</sup>

Die Erfindung der Fotografie um 1839 unterstützte die von Winckelmann angestoßene Neukonzeption der Kunstwissenschaft, denn sie konnte besser als alle anderen Reproduktionstechniken beweisfähige Bilder liefern.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu Kupferstichen wurde die Fotografie nicht als individuelle Gestaltung anerkannt,

---

4 | Vgl. Kopf, 2007, S. 155. Diese Ansicht taucht auch im 20. Jahrhundert immer wieder auf. Zum Beispiel äußert sich Ernst Langlotz 1979: „Das Betrachten der alten Kupferstiche [...] ist nicht nur ein ästhetischer Genuss, sondern auch ein geistesgeschichtliches Nachdenken in dem Sinne, daß diese Reproduktion die verschiedenen Arten des geistigen Wahrnehmens und des plastischen Sehens dieser Epochen augenfällig machen.“

Langlotz, Ernst: Über das Photographieren griechischer Skulpturen, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 94/1979, S. 1.

5 | Vgl. Reichle, 2007, S. 171.

6 | Vgl. ebenda, S. 172ff.

7 | Die Erfindung der Fotografie muss als Prozess gesehen werden, der nicht an einem bestimmten Datum abgeschlossen war. Das Jahr 1839 wird als Erfindungsjahr der Fotografie genannt, da in diesem Jahr zwei verschiedene Verfahren veröffentlicht wurden, die als entscheidende Wegbereiter der Fotografie gelten. Zum einen stellte der französische Staat 1839 das von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre entwickelte Verfahren der Daguerreotypie der Öffentlichkeit vor. Dieses Verfahren ermöglichte gestochen scharfe Abbildungen auf Kupferplatten, jedoch keine Vielfältigkeit des Bildes. Zum anderen machte William Fox Talbot 1839 die Erstrechte auf die Erfindung der Fotografie in England geltend. Er hatte das Positiv-Negativ-Verfahren erforscht, mit dem beliebig viele Kopien eines Bildes angefertigt werden konnten. Die Bildqualität kam jedoch in ihrer Detailgenauigkeit nicht an die Daguerreotypie heran. Von diesem Zeitpunkt an wurden die Verfahren stetig verbessert und in Kombination mit neuen Druckverfahren konnte die Fotografie um 1900 als Massenmedium genutzt werden.

sondern zunächst als objektivstes aller Abbildungsverfahren eingestuft, galt sie doch als technisches Verfahren ohne Autor.<sup>8</sup> Es wurde davon ausgegangen, dass der fotografierte Gegenstand selbst das Bild erzeuge, so dass keine Beeinflussung durch die menschliche Hand geschehe. Henry Fox Talbot, der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, beschreibt die Fotografie als „Prozeß, durch den natürliche Objekte dazu gebracht werden, sich selbst abzubilden ohne die Hilfe des Stiftes eines Künstlers.“<sup>9</sup> Auch die Differenz, die zwischen Wirklichkeit und Abbild offenkundig auftritt, wurde nicht als Widerspruch gesehen, so dass die Fotografie von Beginn an als reproduzierendes Medium verstanden wurde.

Da die Autorschaft der Fotografie einem Apparat zugeschrieben wurde, warb man damit, dass der Mensch, der den Auslöser bedient, keine besondere Befähigung bräuchte. Talbot preist die Fotografie als Verfahren, das in der Lage sei, mangelndes Können von Zeichnern auszugleichen:

„Zahlreiche Amateure haben bereits den Stift beiseitegelegt und sich stattdessen mit chemischen Lösungen und der Camera Obscura bewaffnet. Diese Amateure, und es sind nicht wenige, die es schwierig finden, die Regeln der Perspektive zu lernen und anzuwenden – und welche außerdem das Pech haben, faul zu sein – bevorzugen eine Methode, die diesen ganzen Ärger vermeidet.“<sup>10</sup>

Die Herabstufung der Leistung des Fotografen zieht sich fortan durch die Geschichte und wirkt sich langanhaltend auf die Einstufung der Fotografie als Handwerk und Dienstleistung aus.<sup>11</sup> Noch 1939 stuft Bernhard von Tieschowitz die Fotografie als Möglichkeit für die Wissenschaft ein, die „Fehlerquellen subjektiver

---

8 | Vgl. Reichle, 2007, S. 186, sowie Tietenberg, Annette: Die Fotografie – bescheidene Dienerin der Wissenschaft und Künste? Die Kunstwissenschaft und ihre mediale Abhängigkeit, in: Tietenberg, Annette (Hrsg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittag, München 1999, S. 61–80.

9 | Talbot, Henry Fox, zitiert nach: Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2011, S. 14.

10 | Im Original: „Already sundry amateurs have laid down the pencil and armed themselves with chemical solutions and with camera obscurae. Those amateurs especially, and there are not few, who find the rules of perspective difficult to learn and to apply – and who moreover have the misfortune to be lazy – prefer to use a method which dispenses with all that trouble.“ (Übersetzt von Verfasserin.)

11 | Eine Auswirkung dieser Einschätzung ist, dass von Beginn an auch zahlreiche Frauen den Fotografenberuf ausüben. Vgl. Rösgen, Petra (Hrsg.): Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950, Köln 2001, S. 14. Dies liegt nicht an einer emanzipatorischen Bewegung, sondern an der Geringschätzung für die Leistung des Fotografen, die als moderne Version von Kunsthandwerk auch den gebildeten Frauen offenstand. Eine weitere Auswirkung ist der große Widerstand gegen die Anerkennung der Fotografie als künstlerische Gattung. Vgl. Kemp, 2011, S. 9ff.

Auffassung oder mangelnden Könnens beim Zeichner beseitigt und auf mechanischem Wege das Original unmittelbar vorstellt“.<sup>12</sup>

Auch für die Bewertung von Skulptur ergaben sich Auswirkungen aus der Annahme, das Objekt bilde sich selbstständig mittels eines technischen Vorgangs ab. Der amerikanische Schriftsteller Oliver Wendell Holmes ging sogar so weit, dass er 1859 dazu ermunterte, das Original zu zerstören, wenn es genügend fotografische Aufnahmen des Objektes gebe.<sup>13</sup> Selbst dieser Vorschlag ist dem Denken geschuldet, es bestünde kein fundamentaler Unterschied zwischen Objekt und fotografischer Wiedergabe.

Aus heutiger Sicht erscheint es verwunderlich, dass der Fotograf nicht als Gestalter der Fotografie anerkannt wurde. Doch es muss bedacht werden, dass alle Abbildungen vor der Erfindung der Fotografie sehr individuell und per Hand geschaffen worden waren. Hinzu kommt, dass insbesondere die Erfinder der Fotografie großes Interesse daran hatten, die Objektivität der fotografischen Verfahren hervorzuheben, um sie auf dem Markt zu etablieren. Henry F. Talbot beispielsweise erkannte sehr wohl den Stellenwert des Fotografen als Produzenten des Bildes. Schon 1844 weist er darauf hin: „Die fotografische Ansicht jedoch ist nur der Eindruck einer Wirklichkeit des Fotografen.“<sup>14</sup> Doch die Positionierung der Fotografie als technikbasiertes Bild verlieh ihr ein Alleinstellungsmerkmal als wahres Abbild und machte die enorme Verbreitung und die Erforschung weiterer fotografischer Techniken erst möglich. Um die Funktion eines beweiskräftigen Bildes für die Wissenschaft erfüllen zu können, musste Fotografie auch in ihrer Gestaltung objektiv, einheitlich und systematisch wirken und konnte nicht als künstlerisches oder experimentelles Verfahren in Erscheinung treten.

„Die Diskussionen, die unter Fachleuten von etwa 1850 bis 1900 geführt wurden, zeigen [...], daß an der Existenz einer wissenschaftlichen Abbildungstechnik niemals ernsthaft gezweifelt wurde; im Gegenteil, die Glaubwürdigkeit der fotografischen Abbildung zu verteidigen, galt als oberstes Ziel.“<sup>15</sup>

Die Kunstgeschichte war abhängig von der Beweisfähigkeit der fotografischen Abbildung geworden, denn ihre Existenz als wissenschaftliche Disziplin wurde durch

---

12 | Tieschowitz, Bernhard von: Die Photographie im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung, Burg 1939, S. 151.

13 | Vgl. Mattysek, Angela: „Entdecker“ und „Finder“. Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken, in: Krafft, Fritz (Hrsg.): Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 28, Marburg 2005, S. 227.

14 | Billeter, Erika: Zur Ausstellung, 1. Teil: Der Dialog zwischen Fotografie und Skulptur, in: Billeter, Erika/Brockhaus, Christoph (Hrsg.): Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe, Bern 1997, S. 15.

15 | Tietenberg, 1999, S. 68.

das Bildmaterial legitimiert.<sup>16</sup> In Forschung und Lehre hatte die Fotografie einen wachsenden Stellenwert eingenommen und führte zur Entwicklung neuer Methoden. Ab 1865 wurde die Lichtbildprojektion als Hilfsmittel der Kunstgeschichte an der Universität Berlin von Hermann Grimm eingeführt.<sup>17</sup> Bald waren weder kunstgeschichtliche Vorlesungen noch kunstwissenschaftliche Texte ohne Verdeutlichung durch fotografische Abbildungen denkbar.

Im Bewusstsein dieser historischen Basis kristallisiert sich besonders ein Aspekt heraus, der sich bis heute auf die Skulpturfotografie auswirkt: Die Abbildung von Kunstwerken sollte der Wissenschaft als sachliche Dokumentation dienen und wurde als Reproduktion von Kunstwerken verstanden. Aus diesem Grund musste bestärkt werden, dass die Fotografie ein technisch erzeugtes Bild ist, und der Einfluss des Fotografen musste als gering eingestuft werden. Als wichtigstes Kriterium für die Qualität einer Kunstreproduktion galten Objektivität, Detailreichtum und Genauigkeit.<sup>18</sup>

Diesen Ansprüchen der Wissenschaft traten bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch kommerzielle Anliegen entgegen. Der Kunstkritiker Jules Janin schlug 1839 vor, man könne „zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke popularisieren“<sup>19</sup>. Damit wurden die Anforderungen an das fotografische Abbild von Kunstwerken erweitert, es wurde als Konsumgut entdeckt und euphorisch beworben. Der Tourismus führte zu einer gesteigerten Nachfrage an fotografischen Bildern, denn die Erholungsreise wurde infolge der industriellen Revolution für immer größer werdende Teile der europäischen Bevölkerung möglich. Abbildungen von bekannten Kunstwerken und Gebäuden wurden als Andenken verkauft und Sammlungen von Fotografien und Postkarten wurden sogar zum Ersatz für die Bildungsreise erklärt. Die neue Funktion der Fotografie als Souvenir bewirkte, dass der Geschmack der Käufer bei der Bildproduktion berücksichtigt wurde.<sup>20</sup> Die Folge war eine Selektion der Motive und die Entwicklung neuer Bildtraditionen, die nicht mehr nach wissenschaftlichen, sondern nach kommerziellen Kriterien gebildet wurden.<sup>21</sup> Zahlreiche Verlage wie beispielsweise Seemann, Bruckmann und Hanfstaengl spezialisierten sich auf den Kunstbildband und eroberten große Absatzmärkte.<sup>22</sup> Auch Kunstpostkarten wurden immer populärer und um

---

16 | Vgl. ebenda.

17 | Vgl. ebenda, S. 65.

18 | Vgl. ebenda, S.63.

19 | Janin, Jules, zitiert nach: Tietenberg, 1999, S. 61.

20 | Vgl. Wiegand, Thomas: Über das Photographieren antiker Skulpturen, in: Apollon und Athena: klassische Götterstatuen in Abgüssen und Rekonstruktionen, Kassel 1991, S. 31.

21 | Vgl. Kopf, 2007, S. 155.

22 | Vgl. Tietenberg, 1999, S. 65.

1900 als Sammelobjekt massenweise hergestellt, beispielsweise von der Neuen Photographischen Gesellschaft in Berlin-Steglitz.<sup>23</sup>

Die widerstrebenden Intentionen, die sich zwischen wissenschaftlichen und kommerziellen Anliegen eröffneten, prägten den gesamten Diskurs um Skulpturfotografie und schufen ein ambivalentes Verhältnis zwischen Wissenschaft und Unterhaltung. Die Kunstgeschichte profitierte während ihrer Etablierung als wissenschaftliches Fach von der Popularität, die durch ein breitgefächertes Publikum und durch das kommerzielle Bildkonvolut entstanden waren. Karl Krumbacher kommt 1906 zu dem Schluss:

„Wenn die Kunstgeschichte [...] die Gunst und die materielle Unterstützung des Publikums erobert hat, so verdankt sie das in erster Linie ihren reich ausgestatteten Bildwerken, denen auch fern-erstehende und im übrigen gegen die Wissenschaft gleichgültige Kreise eine gewisse Teilnahme entgegenbringen.“<sup>24</sup>

Aber die Konsumierbarkeit von Kunst wurde auch als Gefahr gesehen, denn eine Minderung der Abbildungsqualität wurde befürchtet. Paul Kristeller fordert die Kunsthistoriker dazu auf, die Qualität von Abbildungen zu verteidigen:

„Im allgemeinen wird man sich bei der Betrachtung von Abbildungen in unseren kunstgeschichtlichen Büchern des Eindrucks kaum erwehren können, daß durch die Masse der Erzeugung die Qualität der Ausführung und des Druckes der Reproduktionen eine wesentliche Einbuße erlitten habe. Die Hauptschuld tragen wohl die Verleger, aber auch die Autoren könnten, wenn sie mit größerer Sachkenntnis und Aufmerksamkeit die Arbeit beobachten wollten, viele Mißbräuche bei der Herstellung und Verwendung der Reproduktionen verhindern. Der Verleger muß naturgemäß auf die geschäftliche Seite den größeren Nachdruck legen, der Kunstforscher sollte demgegenüber den wissenschaftlichen Standpunkt mit mehr Nachdruck vertreten, weniger auf die Masse der Abbildungen, als auf ihre Vorzüglichkeit und auf genügend große Abmessungen Wert legen, auf bestechende Wirkungen verzichten, aber auf der Anwendung von ganz verlässlichen Methoden der Reproduktion energisch bestehen.“<sup>25</sup>

Kunstwissenschaftliche Texte spielten bald eine das Bild ergänzende, oft sogar untergeordnete Rolle. Eine Aussage der Redaktion der Zeitschrift „Kunst für alle“,

---

23 | Komander, Gerhild H. M.: Kunst für alle. Kunst auf Postkarten, in: Gütgemann-Holtz, Wilma/Holtz, Wolfgang (Hrsg.): Neue Photographische Gesellschaft Steglitz. Die Geschichte eines Weltunternehmens (1897-1921), Berlin 2009, S. 96.

24 | Krumbacher, Karl: Photographie im Dienste der Geisteswissenschaft, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Literatur 17/1906, S. 601-660, zitiert nach: Tietenberg, 1999, S. 66.

25 | Kristeller, Paul: Über Reproduktionen von Kunstwerken, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 31/1908, S. 543.

die ab 1885 im Münchener Bruckmann-Verlag erschien und über Jahrzehnte eine der auflagenstärksten Kunstzeitschriften in Deutschland war, verdeutlicht den hohen Stellenwert des Bildes. Im Vorwort wird konstatiert, dass die Zeitschrift „eine lebendige Vermittlung zwischen dem Atelier und der Nation dadurch ausreichend unternähme, daß sie ihren Schwerpunkt auf die Anschauung, d. h. auf die Illustration verlegt und dem Text daher nur eine begleitende Rolle zuerkennt“<sup>26</sup>. Der Bildhauer Ernst Barlach wollte am liebsten gleich ganz auf Text verzichten. Er schreibt 1934 an den Verleger Reinhard Piper: „[E]s könnte ein Buch mit Zeichnungen von mir sehr wohl ohne Text, Vor- oder Nachwort erscheinen. Gekauft wird es doch nur, oder wohl vorzugsweise, der Bilder wegen, weniger aus Interesse an gedruckten Erläuterungen – ??“<sup>27</sup>

Das Konfliktpotential zwischen Wissenschaft und Kommerz, zwischen Bildhauer, Wissenschaftler, Fotograf und Verleger tritt unmittelbar in Erscheinung, denn obwohl Skulptur, Bild und Text in ihrer Vermittlung aufeinander angewiesen sind, treten ihre Produzenten gleichsam in Konkurrenz zueinander und verfolgen jeweils eigene Interessen. Es verwundert nicht, dass es unter diesen Voraussetzungen zu Diskussionen über eine angemessene Betrachtung bzw. Darstellung von Skulptur kam, in denen die Vertreter der Disziplinen ihre jeweiligen Standpunkte verteidigten und durchzusetzen versuchten.

## 1.1 „WIE MAN SKULPTUREN AUFNEHMEN SOLL“ – SKULPTURFOTOGRAFIE IM DISKURS

Künstler, Fotografen und Kunsthistoriker diskutierten seit Erfindung der Fotografie deren Vorzüge und Nachteile für die Abbildung von Skulpturen. Heinrich Wölfflin beantwortete 1895 die Frage „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“ in drei vielbeachteten Aufsätzen, deren Fragestellung bis heute zahlreiche Autoren aufgriffen, um seine Argumentation zu ergänzen.<sup>28</sup> Seitdem wird immer wieder versucht, Skulpturfotografie zwischen Reproduktion und Interpretation, zwischen Abbild und eigenständigem Bild zu verorten.

Im kunsthistorischen Kontext werden häufig Forderungen nach einer wissenschaftlichen Gestaltung von Bildmaterial gestellt. Das Kunstwerk soll möglichst sachlich wiedergegeben werden, damit die Fotografie als Beleg für kunsthistori-

26 | Aus dem Vorwort, zitiert nach: Lauterbach, Iris: Die Kunst für Alle (1885-1944). Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus, München 2010, S. 16.

27 | Tarnowski, Wolfgang (Hrsg.): Ernst Barlach – Reinhard Piper. Briefwechsel 1900-1938, München 1997, S. 327. Die Satzzeichen entsprechen Barlachs Brief. Durch das doppelte Fragezeichen macht der Künstler seine Entrüstung deutlich.

28 | Die drei Aufsätze von Heinrich Wölfflin wurden erstmals veröffentlicht in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 7/1895, S. 224-228; N.F. 8/1896, 294-297; N.F. 26/1914, S. 237-244.

sche Argumente dienen kann. Die Ansprüche an die Skulpturfotografie liegen dabei in Erkennbarkeit, Genauigkeit und Objektivität. Im Sinne der Reproduktion wird eine größtmögliche Ähnlichkeit zwischen Skulptur und Abbildung intendiert. Es wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass faktische Eigenschaften der Skulptur wie Material, Größe und Form dem Betrachter die wesentlichen Erkenntnisse über die Skulptur vermitteln.

Dem gegenüber stehen Positionen, die einen Vorteil in einer subjektiven Interpretation des Kunstwerks durch den Fotografen sehen. Durch gezielte gestalterische Eingriffe wird die Wahrnehmung des Betrachters auf einen bestimmten Eindruck von Skulptur gelenkt. Um eine starke (auch emotionale) Wirkung zu erzeugen, wird auf Sachlichkeit, Detailgenauigkeit und Erkennbarkeit gegebenenfalls verzichtet.<sup>29</sup> Der Fotograf gestaltet eigenständig und interpretiert das Kunstwerk, anstatt es zu reproduzieren. Erika Billeter datiert diese Emanzipation der Fotografen auf das Ende des 19. Jahrhunderts: „Der Dialog [zwischen Skulptur und Fotografie] wird nun vom Fotografen angeführt, er wird nicht mehr von der Skulptur diktiert.“<sup>30</sup>

Die beiden Kategorien *sachliche Fotografie* und *subjektive Fotografie* lassen sich durch den Grad der fotografischen Freiheit unterscheiden, je nachdem wie stark die Gestaltung darauf ausgelegt ist, ein eigenständiges Bild mit fotografischen Mitteln zu produzieren. Dass es keine scharfe Trennung zwischen diesen beiden Möglichkeiten der Skulpturfotografie geben kann, liegt auf der Hand. Die beiden Kategorien stehen einander als Pole gegenüber, zwischen denen vielerlei Abstufungen und Übergänge existieren. Beide Ansätze beanspruchen für sich, Skulptur ‚angemessen‘ darzustellen, denn die Antworten auf die Frage „Wie man Skulptur aufnehmen soll“ sind abhängig davon, welche Aspekte von Skulptur als wesentlich angesehen werden. Es geht also nicht um eine Unterscheidung zwischen künstlerischer und dokumentarischer Fotografie, sondern um die Frage nach der Intention, der inhaltlichen und gestalterischen Ausrichtung von reproduzierender Fotografie.

---

29 | Häufig werden diese beiden Arten der Fotografie mit den Begriffen *dokumentarische* und *inszenierte Fotografie* unterschieden. Da jedoch auch die dokumentarische Fotografie im Hinblick auf ihre objektive Erscheinung gestaltet ist, sind alle Fotografien als Inszenierung anzusehen. Auch die Bezeichnung *künstlerische Fotografie* wird als Gegenpol zur sachlichen Fotografie genutzt. Da die Definition von Kunst jedoch zeitgenössischen Einschätzungen unterliegt, ist auch dieser Begriff problematisch.

Der Begriff subjektive Fotografie macht die Rolle des Fotografen am besten deutlich und wird daher in dieser Arbeit verwendet. Es ist jedoch nicht die historische Stilrichtung *Subjektive Fotografie* der Nachkriegszeit gemeint, obwohl deren Grundsätze mit der hier verwendeten Bedeutung in ihren Grundzügen übereinstimmen.

30 | Billeter, 1997, S. 28.

Um die historischen Bedingungen und die Argumente zu Vor- und Nachteilen der fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten deutlich zu machen, werden im Folgenden beide Positionen historisch aufgefächert und anschließend an einer beispielhaften Abbildung die wesentlichen Charakteristika demonstriert.

### 1.1.1 Sachliche Fotografie

Nachdem die anfängliche Euphorie über das vermeintlich objektive Abbildungsverfahren abgeklungen war, kamen von Seiten der Wissenschaft Zweifel auf, ob die fotografische Abbildung wie zunächst angenommen der Forschung als Beweismittel dienen könne. Das Vertrauen in die Objektivität der Abbildung war bereits um 1900 gesunken, da einerseits die Möglichkeiten der Einflussnahme des Fotografen bemerkt (und zugegeben) wurden und andererseits ein Qualitätsverlust der Abbildungen durch die Massenproduktion fotografischer Bilder festgestellt wurde.

Die Differenz zwischen Skulptur und Reproduktion wurde von Kunsthistorikern vermehrt hervorgehoben und die Betrachtung des Originals wurde wieder zur bevorzugten Rezeptionsweise von Skulptur erklärt. So mahnt Paul Kristeller 1908 an: „Man scheint manchmal fast über der Reproduktion das Original vergessen zu wollen.“<sup>31</sup> Und auch Bernhard von Tieschowitz sieht 1939 eine Notwendigkeit, die Originalbetrachtung verteidigen zu müssen: „Kunstgeschichte ist Geisteswissenschaft; ihre Theorien bilden sich aus der Anschauung der künstlerischen Gegenstände – idealerweise der Originale.“<sup>32</sup> Ernst Murbach befürchtet 1946, „daß der Beschauer gegenüber den wahren Werten eines Kunstwerkes abgestumpft, wenn nicht sogar blind geworden“ sei, weil er nur noch Abbildungen und kaum noch Originale betrachten würde.<sup>33</sup> Die Unterschiede von Original (Skulptur) und Abbild traten verstärkt in den Mittelpunkt der Diskussion, die vorwiegend von Kunsthistorikern geführt wurde. Es mangelte nicht an Kritik über falsche und schlechte Aufnahmen in Publikationen.<sup>34</sup>

---

31 | Kristeller, 1908, S. 538.

32 | Von Tieschowitz, 1939, S. 151.

33 | Murbach, Ernst: Plastik und Photographie (Wie mittelalterliche Plastik aufzunehmen ist), in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 8/1946, S. 16.

34 | „Wer mit der Geschichte der Plastik zu tun hat, ist in größter Verlegenheit um gute Abbildungen. [...] Selbst in monumental angelegten Publikationen finden derartige falsche Bilder Platz und Duldung.“ Wölfflin, Heinrich: Wie man Skulpturen aufnehmen soll (1895), in: Billeter, 1997, S. 409. Die Aufsätze von Heinrich Wölfflin „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“ sind 1997 in Erika Billeter's Band „Skulptur im Licht der Fotografie“ erneut veröffentlicht worden. Aus dieser Veröffentlichung sind die Zitate Wölfflins entnommen.

„Fast alle Abbildungen sind schlecht.“ Paul Mahlberg kritisiert die Fotos des Buches „Moderne Plastik“, herausgegeben von Karl Robert Langewiesche, in: Kunst und Künstler 12, 1913/14, S. 518.

Auch viele Bildhauer sahen das leicht verfügbare Massenmedium Fotografie als unvollkommenes Ersatzmittel an und verteidigten die Betrachtung des Originals. Fotografie wurde als Bedrohung für die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums empfunden. Der Bildhauer Waldemar Grzimek stellte 1957 fest:

„Man muss wohl oder übel registrieren, dass die Menschen bequem geworden sind und sich an das zweidimensionale Sehen auf Fotos gewöhnt haben. Deshalb spielt sich ja auch der grösste Teil des modernen Kunstlebens nicht vor den Originalen ab sondern mittels Publikationen. Wir sind sicher einig darin, dass dies eine verdrehte Praxis ist, aber wenigstens hat sie noch etwas mit musischer Betätigung zu tun.“<sup>35</sup>

Die fotografische Kunstproduktion verlor also ihren Stellenwert als eine dem Original ebenbürtige Darstellungsform. Dies liegt auch begründet in dem gesellschaftlichen Umbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der nicht mehr ausschließlich von Technikbegeisterung, sondern auch von Skepsis gegenüber den neuen Massenmedien und von Angst vor Entfremdung geprägt war.

Doch obwohl die Fotografie einer Skulptur als unzureichendes Ersatzmittel angesehen wurde, konnten Kunstgeschichte und Kunstmarkt nicht auf das fotografische Abbild verzichten. Um die vermeintlichen Defizite der Abbildungen zu vermindern, versuchten zunächst die Wissenschaftler und später auch die Fotografen, Regeln für eine angemessene Skulpturfotografie aufzustellen. Mit dem Festlegen von Standards erhofften sich die Kunsthistoriker, wissenschaftliche Kriterien für die Bildproduktion zu erreichen und die Fotografie als Beweismittel neu zu legitimieren.

Mit drei Artikeln in der „Zeitschrift für Bildende Kunst“ eröffnete Heinrich Wölfflin 1895 die Diskussion, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“. Er beanstandete, dass „falsche Bilder Platz und Duldung“ in Publikationen fänden, und stellte am Beispiel von Skulpturen der Renaissance Kriterien auf, wie ein Fotograf eine Skulptur richtig abzubilden habe.<sup>36</sup> Die von Wölfflin aufgestellten Kriterien entsprechen größtenteils der Frage nach der richtigen Ansicht einer Skulptur und beanspruchen keine Allgemeingültigkeit, sondern beziehen sich auf die Skulptur in ihrem historischen Kontext und auf deren spezifische werkgerechte Darstellung. Dabei setzt er den Maßstab, dass die fotografische Abbildung der Konzeption des Bildhauers entsprechen solle.<sup>37</sup> Skulpturfotografie sollte keine ästhetische Eigenqualität als Fotografie aufweisen, sondern sich nach der Skulptur richten. Dadurch sollte die Fotografie ihre wissenschaftliche Nutzbarkeit erhalten.

---

35 | Marcks, Gerhard, zitiert nach: Marcks, Gerhard/Semrau, Jens: Durchs dunkle Deutschland. Gerhard Marcks, Briefwechsel 1933 bis 1980, Leipzig 1995, S. 245.

36 | Wölfflin, 1895, in: Billeter, 1997, S. 409.

37 | Vgl. ebenda.

Wölfflin forderte, kunsthistorische Erkenntnisse über eine Skulptur in der Fotografie umzusetzen, wodurch eindeutige Forschungsergebnisse zu einer Voraussetzung für ein gelungenes Abbild wurden. Dass auch die Forschung spezifische Sichtweisen beinhaltet und der Wissensstand über Skulpturen sich im Laufe der Zeit wandeln kann, berücksichtigte Wölfflin dabei nicht. Sein Grundanliegen war es, die Eigenschaften des Originals, der Skulptur, möglichst gut wiederzugeben, damit in Lehre und Forschung aussagekräftiges Bildmaterial zur Verfügung steht.

Nach diesem Auftakt in der Auseinandersetzung mit Skulpturfotografie folgten weitere Autoren vornehmlich mit Aufsätzen in Fachzeitschriften, die Vor- und Nachteile der Skulpturfotografie diskutierten. Die Thesen Wölfflins wurden bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts aufgegriffen und fortgeführt. Einige Aspekte kristallisierten sich als grundlegend für die Skulpturfotografie heraus.<sup>38</sup> Durchgängige Kritikpunkte an der Fotografie als reproduzierendes Medium von Skulptur waren zwischen 1920 und 1970:

- die Reduktion auf die Fläche
- die Reduktion auf eine einzige Ansichtsseite
- die fehlende Wiedergabe von Materialität durch das Schwarz-Weiß
- die Ausschnitthaftigkeit (fehlender räumlicher Kontext)

Damit wurden Eigenschaften der Fotografie bemängelt, die das Medium unveränderlich ausmachen. Darüber hinaus wurde die Arbeit der Fotografen beanstandet wegen:

- fehlender kunsthistorischer Sachkenntnisse
- fehlender Sorgfalt
- Selbstdarstellung, Effekthascherei und Manipulation

Gelegentlich wurde auch das Verlagswesen bedacht. Im Fokus der Diskussion standen dann:

- mangelnde Größe und schlechte Druckqualität der Abbildungen
- kommerzielle Interessen der Herausgeber

Nur selten konnten Autoren die geäußerten Kritikpunkte in konstruktive Vorschläge für eine angemessene Aufnahme von Skulptur umwandeln, denn es wurde eine der einzelnen Skulptur angepasste Gestaltung gefordert, die Verallgemeinerungen ausschloss. Die Diskussionen darüber, wie man Skulpturen aufnehmen sollte, konnten aufgrund der unterschiedlichen Skulpturkonzepte nie zu einer ein-

---

38 | Vgl. Matyssek, 2005, S. 230.

zigen empfohlenen Vorgehensweise zusammengeführt werden. So wurden zwar Beispiele für das vorbildliche Vorgehen eines Fotografen bis in jedes technische Detail beschrieben, aber ein Standard der Skulpturfotografie konnte nicht eingeführt werden.<sup>39</sup>

Die Debatte blieb jedoch nicht gänzlich ohne Auswirkungen, denn das Bewusstsein für die anspruchsvolle Gestaltung fotografischer Abbildungen von Skulptur nahm zu. Die Forderung nach objektiven Bildern, die der Wissenschaft zum Beweis ihrer Thesen dienen sollten, schlug sich in der Bildgestaltung nieder, die aufgrund dieses Anspruches wenig kreativ und kaum innovativ war. Die angestrebte Vereinheitlichung von Bildmaterial, die insbesondere der besseren Vergleichbarkeit dienen sollte, wurde jedoch selten konsequent umgesetzt. Die Buchproduktion unterlag ihren eigenen Gesetzen, die auch wirtschaftliche Faktoren berücksichtigen mussten. Aus Kostengründen wurde häufig auf bereits vorhandene Abbildungen zurückgegriffen, so dass die Herausgeber und Autoren höchstens durch die Auswahl der Bilder Einfluss auf die Gestaltung des zusammengetragenen Materials nehmen konnten.

### 1.1.2 Analyse einer sachlichen Fotografie

Die Grundzüge der sachlichen Fotografie sind weitestgehend einheitlich, denn standardisierte Aufnahmen sollten eine bessere Vergleichbarkeit für die Wissenschaft ermöglichen. Alle Entscheidungen zur Gestaltung des Bildes leiten sich von dem Anliegen ab, dem Betrachter möglichst viele und genaue Informationen über das Kunstwerk als überprüfbare Fakten zu vermitteln. Der Fotograf inszeniert die Skulptur ausgehend von deren Eigenschaften und hält dazu fotografische Gestaltungsmittel zurück.

Die Aufnahme von Gerhard Marcks' „Hahn im Regen“ des Fotografen Friedrich Hewicker weist typische Eigenschaften sachlicher Skulpturfotografie auf (Abb. 2a). Der 1924 geborene Fotograf arbeitete in Hamburg und Umgebung unter anderem für die Galerie Rudolf Hoffmann, das Museum für Völkerkunde und die Hamburger Kunsthalle. Als Auftragsfotograf war Hewicker auf die Ablichtung von Skulpturen spezialisiert, weshalb er in sehr vielen Abbildungsverzeichnissen als Urheber aufgeführt ist. Seine Aufnahmen verschiedener Werke sind einheitlich

---

39 | Vgl. Kristeller, 1908, von Tieschowitz, 1939, Murbach, 1946.