

PAUL SCHEDING

# „WERTLOSE“ KUPFER- STICHE UND „OBJEKTIVE“ FOTOGRAFIE

Zum Verhältnis von epistemischer Praxis  
und der Obsoleszenz von Bildmedien  
in der Klassischen Archäologie



## ZUSAMMENFASSUNG

---

Die Verbreitung der Fotografie führte Ende des 19. Jahrhunderts zur Verdrängung der Kupferstiche und Zeichnungen als wesentlichen Bildmedien der klassischen Archäologie. Mit der Fotografie als neuer medialer Basis der Forschung gingen gleichzeitig neue epistemische Praktiken einher. Der Einfluss der Fotografie auf die Entwicklung der „stilistischen Analyse“ in der klassischen Archäologie ist bereits untersucht worden. Innerhalb des Beitrags wird die Frage behandelt, welche Bedeutung die Stichwerke nach ihrer Obsoleszenz auf den wissenschaftlichen Diskurs und auf epistemische Praktiken des Fachs hatten. Hier lassen sich zwei signifikante Effekte unterscheiden: Epistemische Praktiken und wissenschaftliche Diskurse, die mit dem obsoleten Bildmedium entwickelt wurden, werden unter neuen Voraussetzungen weitergeführt. Hierbei entwickeln die „Technik“ und das „Objekt“ des Bildmediums unterschiedliche Formen der Obsoleszenz. Als ein zweiter Effekt lässt sich konstatieren, dass die vermeintliche Obsoleszenz der Stichwerke dazu diente, die Relevanz neuer Forschungsansätze, wie den der „stilistischen Analyse“, argumentativ zu stärken. Dies verdeutlicht erneut das reziproke Verhältnis von Bildmedien und Wissensaneignung in der Klassischen Archäologie.



1 Adolf Furtwängler bei einer Vorlesung in den Räumen des Instituts für Klassische Archäologie in München um 1900

Adolf Furtwängler, Vater des Komponisten Wilhelm Furtwängler, gilt als einer der einflussreichsten Archäologen des frühen 20. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Als Leiter des Instituts für Klassische Archäologie in München (1894–1907) setzte er neue Impulse in der Erforschung antiker Kunstwerke sowie in der akademischen Lehre (Abb. 1). So verwendete er als einer der ersten Vertreter des Fachs Diaprojektionen in seinen Vorlesungen,<sup>2</sup> während viele seiner Kollegen die Fotografie als wissenschaftliches Bildmedium kategorisch ablehnten. In seiner 1893 erschienenen Publikation *Meisterwerke der griechischen Plastik* definierte er die Fotografie als ein zentrales „Werkzeug“ seiner archäologischen Forschung. „Wer immer nur es versteht an den Denkmälern zu beobachten“, so Furtwängler „der wird mit Hilfe der Photographie, die das Einzelne festhält, zu Resultaten gelangen, die an die Stelle der bisherigen blassen und mageren Gestalt bald ein ganz anderes farbenprächtiges Bild der griechischen Kunstgeschichte werden erstehen lassen“.<sup>3</sup>

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert setzt sich die Fotografie als Bildmedium zur Dokumentation von griechischen und römischen Statuen in der klassischen Archäologie zögerlich durch. Die kontinuierliche Verdrängung der Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, im Folgenden als Stichwerke bezeichnet,<sup>4</sup> geschieht jedoch keineswegs

1 Vgl. Lullies 1988, 110–111.

2 Vgl. Flashar u. a. 2003, 15.

3 Furtwängler 1893, VII–VIII.

4 Vgl. Boschung 2005, 114–123; Luchterhandt 2013.

ohne Widerstand.<sup>5</sup> Nach Furtwängler machten erst diese neuen Bildmedien innovative Forschungsansätze möglich, da die althergebrachten Kupferstiche „für Untersuchungen – wie die hier geführten – so gut wie wertlos“ seien.<sup>6</sup> Adolf Furtwängler und sein Vorgänger am Münchner Lehrstuhl Heinrich Brunn zählen zu den führenden Vertretern der stilistischen Analyse antiker Skulptur gegen Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Dieser Ansatz fragt danach, wie sich Stilformen in der griechischen und römischen Bildhauerkunst chronologisch entwickelten. Methodisches Mittel ist der Vergleich, indem Skulpturen gegenüber gestellt werden, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten ihres Stils herauszuarbeiten. Die Fotografie bot die Quantität der Vergleichsbilder und Qualität der Details, um diese neuen Forschungsfragen auch in der Klassischen Archäologie auf eine breite Basis zu stellen.<sup>8</sup> Für Michaelis war bereits 1906 offensichtlich, dass es „nicht zum geringsten Teil das Werk der Photographie“ gewesen sei, dass „die ganze moderne Archäologie die entschiedene Wendung zur stilistischen Analyse und Würdigung genommen hat“.<sup>9</sup> Die Fotografie, aber auch die Stichwerke sind nicht ausschließlich visuelle „Objekträger“ einer Wissenschaft, die sich mit der materiellen Kultur des Altertums beschäftigt. Bildmedien und Erkenntnisprozesse gehen somit eine reziproke Bindung ein, indem technische Entwicklungen und die an diesen medialen Techniken entwickelten epistemischen Praktiken sich wechselseitig beeinflussen können.<sup>10</sup> Die damit einhergehende Dynamik ist für die Fotografie als neues Bildmedium und „Wissenschaftsmotor“ im archäologischen Diskurs bereits untersucht worden.<sup>11</sup>

Im Rahmen dieses Tagungsbandes lässt sich nun fragen, welche Formen und Prozesse sich an der Obsoleszenz der Stichwerke beobachten lassen. Der fachspezifische Rahmen der Klassischen Archäologie erlaubt

5 Die antithetischen Ansätze sind eindrücklich am Streit zwischen den Archäologen Reinhard Kerkulé von Stradonitz und Alexander Conze ablesbar, s. Borbein 1988, 294–297; Klamm 2007, 115–126.

6 Furtwängler 1893, X.

7 Michaelis 1906, 261.

8 Im wissenschaftlichen Fachbereich der Kunstgeschichte waren Ansätze dieser Form bereits verbreitet, s. Michaelis 1906, 259–262.

9 Michaelis 1906, 259.

10 Vgl. Klamm 2007, 115–126 s. bes. 115 Anm. 2. Klamm 2016 konnte erst nach Redaktionsschluss eingesehen werden.

11 Zum Diskurs der Nutzung von Bildmedien in der Klassischen Archäologie Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Michaelis 1906, bes. 259; Züchner 1959; Langlotz 1979, 1–17; Kopf 2007, 54–55.; Brinkmann 2001, 405–408; Rumscheid 2014, 201–211. Zu den Stichwerken zuletzt Luchterhandt 2013.

es, das Wechselspiel zwischen methodischen Diskursen, die an den Medien entwickelt wurden, und der Technik selbst über ihre Obsoleszenz hinaus zu betrachten. Der Begriff des Bildmediums lässt sich in diesem Zusammenhang als ein visuelles Abbild einer Statue mit Hilfe einer medienspezifischen Technik verstehen. Somit umfasst das Bildmedium sowohl die Dokumentationstechnik – etwa das Stechen oder das Fotografieren – als auch das Objekt selbst, etwa den Kupferstich einer antiken Skulptur.<sup>12</sup>

Drei Aspekte dieses facettenreichen Wechselspiels zwischen Bildmedium und wissenschaftlichem Diskurs erscheinen vielversprechend, um die an Stichwerke gebundenen bzw. an diesen entwickelten epistemischen Praktiken über den Zeitpunkt ihrer Obsoleszenz hinaus zu betrachten: Die Idee der vollständigen Abbildung antiker Skulpturen, der Diskurs um die räumliche Darstellung der Statuen im zweidimensionalen Bildmedium und das Selbstsehen als wissenschaftliche Praxis in der klassischen Archäologie.

## ZUR IDEE DER VOLLSTÄNDIGEN ABBILDUNG ANTIKER SKULPTUREN

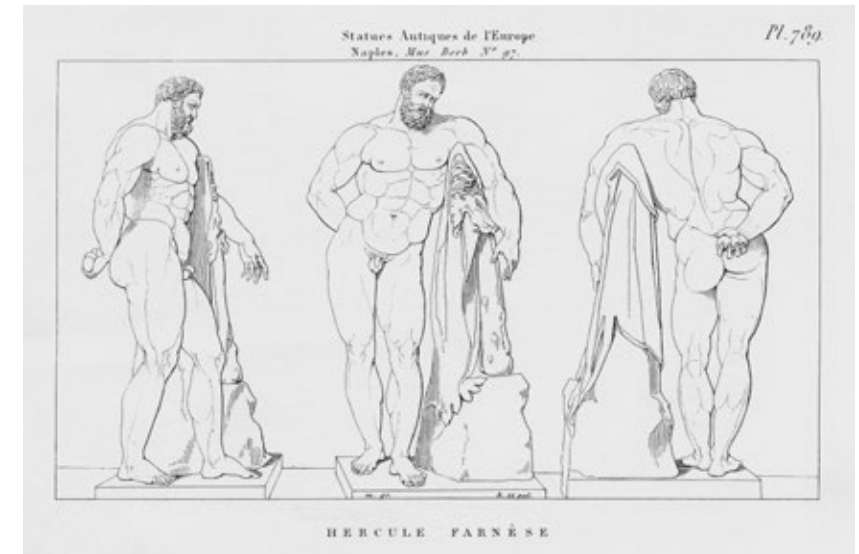
Die Altertumsforscher des 17. und frühen 18. Jahrhunderts nannte man Antiquare.<sup>13</sup> Sie verstanden es als ihre Aufgabe, antike Objekte einer stringenten Systematisierung zu unterziehen und diese mit Hilfe von Abbildungen und Beschreibungen in umfangreichen Corpora oder Thesauri abzubilden. Die Zurschaustellung von Gelehrsamkeit basierte somit auf der Ordnung der materiellen Kultur der Antike. Die Stichwerke in den Thesauri sind daher auch als Bestandteil einer *Assemblage* zu verstehen.<sup>14</sup> Sie bilden Bildkonvolute, die nach individuellen Vorstellungen in einer statischen Form systematisiert wurden. In der Zeit der Antiquare entstand die Sammlung des Cassiano dal Pozzo, dessen mehr als 2.300 Zeichnungen in einem Corpus vereint wurden.<sup>15</sup> Diese Sammlung

<sup>12</sup> Diese Definition der „Bildmedien“ Stichwerke und Fotografie dient vielmehr als Sammelbegriff als dass ein allgemeiner Wertigkeitsanspruch angestrebt wird. Die Komplexität des Medienbegriffes in den Sprach- und Medienwissenschaften soll nicht verkürzt, sondern lediglich auf den hier untersuchten Gegenstand fokussiert werden. Zur Vielschichtigkeit des Mediumbegriffs vgl. Hoffmann 2015, 13–21; Münker/Roesler 2008.

<sup>13</sup> Boschung 2005, 106–107.

<sup>14</sup> Hahn 2015, 23–24.

<sup>15</sup> Vgl. Herklotz 1999.



2 Der Herakles Farnese (Neapel, ehem. Slg. Farnese).

Darstellung der Statue im Werk des Comte de Clarac, Taf. 789 Kat.-Nr. 1978

– obwohl lange unpubliziert – bildete ein Standardwerk für das Studium der Antike im 17. Jahrhundert. In der knapp ein Jahrhundert später entstandenen Sammlung des französischen Benediktinermönchs Bernard de Montfaucon versuchte sich dieser an einer philologisch ausgerichteten Strukturierung der Antike. Seine *L'Antiquité expliquée* von 1719 umfasste über 2.000 Seiten und 1.120 Tafelabbildungen und gehörte zu den umfangreichsten Konvoluten seiner Zeit.<sup>16</sup>

Das Abbildungswerk, das Adolf Furtwängler als „nahezu wertlos“ bezeichnete, stammte von dem französischen Gelehrten Comte de Clarac. Es gehörte zu den wichtigsten Sammlungen von Stichwerken, die bis zur Nutzung der Fotografie in der Klassischen Archäologie verwendet wurden (Abb. 2).<sup>17</sup> Der erste Band erschien in den Jahren 1826–1827 und sollte den statuarischen Bestand des Louvre vorlegen und zusätzlich alle erreichbaren antiken Skulpturen mit Kupferstichen abbilden. Der enorme Umfang des geplanten Projekts und die zu erwartenden Kosten zwangen den Autor zu einer Minderung der Bildformate. Er reduzierte die antiken Skulpturen auf deren Umriss

<sup>16</sup> Vgl. Boschung 2005, 114–123; Melmoth 2011, 70–72.

<sup>17</sup> Vgl. Boschung 2014, 116–124.

und verzichtete weitestgehend auf eine Binnengliederung der Objekte. Auf diese Weise wurde zwar das Bewegungsmotiv der Statuen deutlich, auf die Qualität der antiken Bildhauerkunst ließ sich anhand dieser Abbildungen allerdings nicht schließen. Vielfache Änderungen der Konzeption führten darüber hinaus zu einer komplexen und zum Teil unverständlichen Anordnung der Objekte. Die Erfassung und Ordnung der Antike durch Bildmedien in einem geschlossenen Tafelband scheiterte paradoxerweise an der kontinuierlichen Ausweitung des Material- und Wissensbestandes.

Mit Etablierung der Fotografie gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden nun vermehrt Konvolute an Fotos, die zur Forschung und Lehre eingesetzt wurden. Umfangreiche fotografische Dokumentationsprojekte wurden initiiert, die gezielt zur wissenschaftlichen Erforschung antiker Skulptur genutzt werden sollten.<sup>18</sup> Große Hoffnungen wurden in die Geschwindigkeit der neuen Technik gesetzt. Die Reihe *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* hatte nicht weniger zum Ziel, als „[d]ass eine vollständige Sammlung des uns erhaltenen plastischen Materials [...] die dringendste Aufgabe unserer Wissenschaft sein muss“.<sup>19</sup> Die Fotosammlungen und die dazugehörigen Katalogtexte griffen nicht allein die wissenschaftliche Zielsetzung auf, sondern übernahmen auch die Form der geschlossenen Thesauri bzw. Corpora: Die Beschreibungen der Skulpturen erschienen in Form von Heften, deren Fotos in geschlossenen Kästen. Trotz der Obsoleszenz des Bildmediums Stichwerk wurden die wissenschaftlichen Ziele nicht wertlos, sondern unter neuen Voraussetzungen wieder aufgenommen. Bereits in den letzten Jahren des 2. Weltkrieges kamen jedoch auch die *Photographischen Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* zum Erliegen und wurden nicht weiterverfolgt – wieder blieb das Ziel einer vollständigen Dokumentation der antiken Skulptur unerreicht.

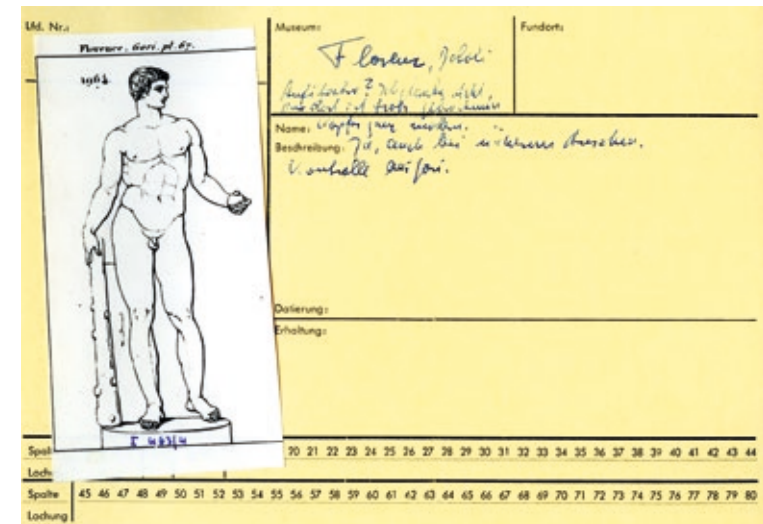
In den Nachkriegsjahren wurde die Erschließung von Fotografien in unterschiedlicher Form weitergeführt. Die Erkenntnis, dass eine komplette und gleichsam geschlossen strukturierte Sammlung aller antiken Skulpturen kaum erreicht werden könne, führte zu neuen Ansätzen. In Köln entstand in den 1960er-Jahren eine Einrichtung zur Erschließung antiker Skulpturen mit dem Namen *Forschungsarchiv für antike Plastik*.<sup>20</sup> Deren damaliger Leiter Hans-Georg Oehler erkor das von Furtwängler als „nahezu wertlos“ charakterisierte Clarac'sche

<sup>18</sup> Vgl. Michaelis 1906, 258–259.

<sup>19</sup> Arndt 1893, 8 Anm. 1.

<sup>20</sup> Vgl. Scheding/Remmy 2014.

Abbildungswerk zur Basis des neuen Bestandes. Als Ausgangspunkt nutzte Oehler Karteikarten mit Abbildungen des Clarac (Abb. 3), die kontinuierlich mit Textinformationen und Bildmedien ausgestattet werden konnten. Ziel war somit keine geschlossene und damit statische *Assemblage*, sondern eine dynamisch wachsende Archivumgebung.<sup>21</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass sich die Idee der allumfassenden Dokumentation antiker Skulptur von den Stichwerken auf die Fotodokumentation übertragen hat. Das obsoletere Medium Stichwerk ist hierbei unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Sowohl die einzelne Zeichnung als auch die *Assemblage*, d. h. die Corpora, verloren zwar zum Zeitpunkt ihrer technischen Obsoleszenz an Bedeutung. Die spezifischen Wissensbestände, die sowohl an das einzelne Stichwerk als auch an die Sammlungsstrukturen gebunden waren, konnten hingegen unter veränderten Voraussetzungen erneut aktiviert werden.



**3** Karteikarte aus dem Bestand des Forschungsarchivs für Antike Plastik (Universität zu Köln). Rechts die Abbildung einer Statue des Herakles (Florenz, Giardino di Boboli) aus dem Werk des Comte de Clarac, Taf. 67, Kat.-Nr. 1964

<sup>21</sup> Aus den Karten erwuchs Mitte der 1990er-Jahre die heute über vier Millionen Bildmedien umfassende digitale Objekt Datenbank Arachne, vgl. Remmy/Förtsch 2014, 142–153.



4 Der Herakles Farnese (Neapel, ehem. Slg. Farnese).  
Heutige Aufstellung im Nationalmuseum von Neapel



5 Der Herakles Farnese (Neapel, ehem. Slg. Farnese).  
Stich des François Perrier um 1638

## RÄUMLICHKEIT IM DISKURS. DREIDIMENSIONALE SKULPTUREN IN ZWEIDIMENSIONALEN BILDMEDIEN

Ein grundlegendes Problem der Abbildung antiker Skulptur in Stichwerken und Fotos bildete die Darstellung von Räumlichkeit, da beide Bildmedien ein dreidimensionales Objekt auf einer Fläche zeigen. Der Diskurs um Abbildungsmöglichkeiten rundplastischer Skulpturen nimmt daher eine bedeutende Rolle ein. In den Stichwerken wurde der umgebende Raum als gestalterisches Motiv aufgefasst, das künstlerisch konstruiert werden konnte. Nischen und ihre Schattenzonen dienten im 17. und 18. Jahrhundert als Rahmen für die Skulpturen, um den Objekten Tiefe zu verleihen.<sup>22</sup> Dies ist etwa bei einer Darstellung des Herakles Farnese zu beobachten, einer besonders beeindruckenden Statue der römischen Kaiserzeit, die sich heute im Nationalmuseum von Neapel befindet (Abb. 4).<sup>23</sup> Sie zeigt den auf seine Keule gestützten mythischen Helden Herakles, der hinter seinem Rücken die Äpfel der Hesperiden in der Hand hält. Mit einer Höhe von über drei Metern und somit annähernd doppelter Lebensgröße entwickelt diese Marmorskulptur eine beachtliche Raumwirkung. Die Statue hat François Perrier in einer Zeichnung um 1638 in einer raumgreifenden und ebenso dramatischen Weise umgesetzt (Abb. 5). Die regelmäßigen Fugen einer im Hintergrund dargestellten Mauer bilden dabei einen Kontrast gegenüber den voluminösen Muskeln des Körpers. Dieser dynamischen Räumlichkeit wurde die Darstellung der Details untergeordnet. So wurden Bruchkanten und Beschädigungen der Oberfläche nicht abgebildet. Die Darstellung solch einer besonders drastischen Räumlichkeit wurde im archäologischen Diskurs kritisch betrachtet.

Der von 1767 bis 1804 an der Göttinger Universität lehrende Christian Gottlob Heyne setzte sich intensiv mit dem Stichwerk als Bildmedium archäologischer Wissenschaft auseinander.<sup>24</sup> Er empfand die Kupferstiche des François Perrier für wissenschaftliche Zwecke als

<sup>22</sup> Vgl. etwa Thomassin 1585–1622, Abb. 36; vgl. auch Luchterhandt 2013, 205–207 Abb. II. 18. 285–286 Abb. IV. 09.

<sup>23</sup> Vgl. Schneider 2005, 136–157.

<sup>24</sup> Vgl. Borbein 1988, 277–278; Graepler 2013, 125, s. auch [www.heyne-digital.de](http://www.heyne-digital.de).

ungeeignet und bezeichnete sie in seinen Vorlesungen als „erbärmlich“.<sup>25</sup> In den folgenden Jahrhunderten entwickelten sich in den Stichwerken verschiedene Darstellungsmodi, ohne dass sich eine übergreifende Abbildungskonvention herausbildete. Dass Räumlichkeit ein zentraler Bestandteil der Abbildungen sein müsse, wurde jedoch nicht bezweifelt.

Wie deutlich sich die Darstellungsformen der Statuen in den Stichwerken und der sich etablierenden Fotografie unterschieden, hat Vinzenz Brinkmann für die Abbildung des Kuros von Tenea in der Münchener Glyptothek gezeigt.<sup>26</sup> Eine Zeichnung dieser archaischen Statue, die 1844 in den *Monumenti inediti* publiziert wurde (Abb. 6), ist mit Schatten angereichert, sodass „die atmosphärischen Werte des Raums [...] auf diese Weise noch etwas gewahrt“<sup>27</sup> bleiben. In einer aus der Mittelachse gedrehten Ansicht und in Kombination mit einer Konturzeichnung im Profil steht die Körperlichkeit der Statue im Fokus. Durch unterschiedliche Ansichten versuchte man der Räumlichkeit einer Statue nahezukommen.

Abweichend wurde die Skulptur in den neuen fotografischen Bildmedien zu Beginn des 20. Jahrhunderts dargestellt. In einer 1903 erschienenen Publikation von Edmund von Mach wird die Skulptur streng axial abgebildet und wirkt dadurch nahezu konturlos (Abb. 7).<sup>28</sup> Durch die frontale Beleuchtung des Objekts wird die Schrittstellung des Kuros und die damit verbundene Ausdehnung der Figur im Raum kaum ersichtlich. Anders in den Zeichnungen, in denen beide Ansichten die Bewegung der Skulptur durch Schattenwurf und Profil illustrieren. Interessant ist, dass die Flächigkeit der Objekte in der Fotografie nicht hingenommen, sondern als spezifisches Merkmal des Bildmediums begriffen wurde. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass insbesondere in den frühen Fotografien Skulpturen intentional flächig abgebildet wurden.<sup>29</sup> Hinter diesem Vorgehen stand der Wille nach Normierung und gleichzeitig vermeintlichen Objektivierung des Bildmediums. Die im Rahmen der *Photographische[n] Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* erstellten Bilder folgen der Prämisse der Vergleichbarkeit der Objekte. Die Forschungsfragen der Stilfeorschung hatten somit direkten Einfluss auf die Form der entstehenden Fotografien. Die

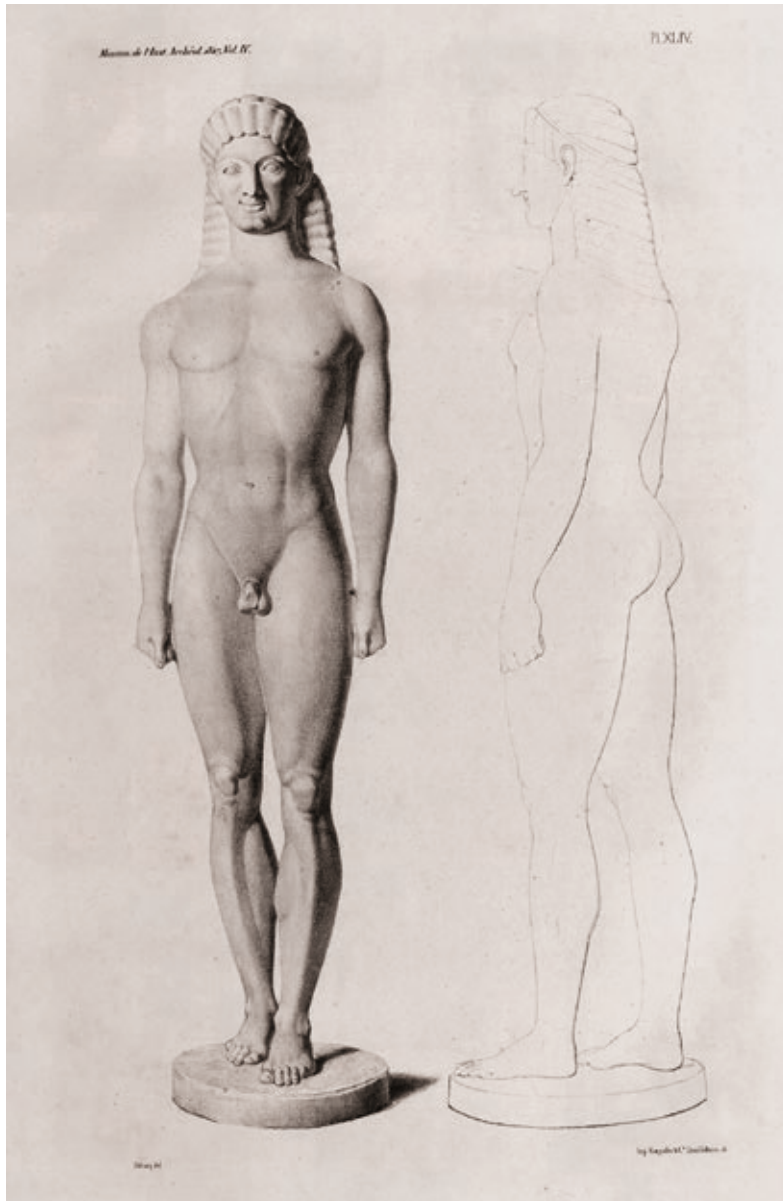
<sup>25</sup> Greapler 2013, 115–132.

<sup>26</sup> Stemmer 1995, 37 Kat.-Nr. A24.

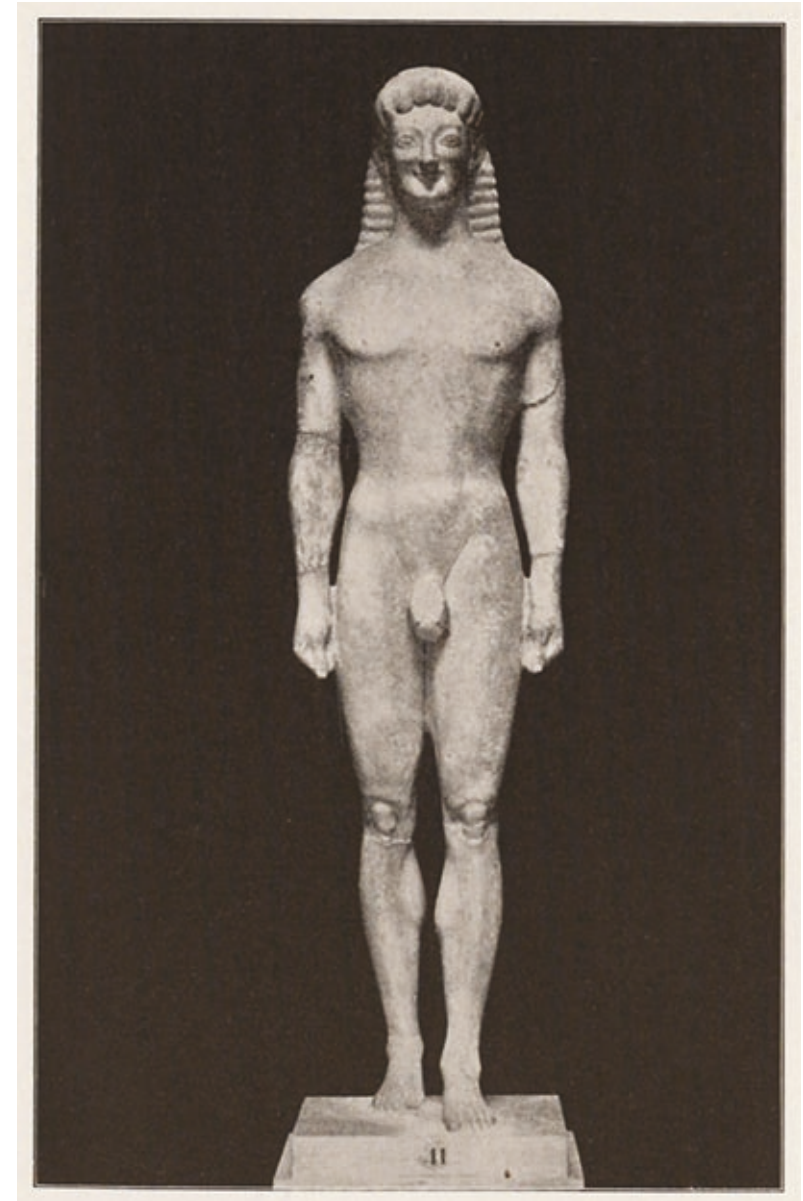
<sup>27</sup> Brinkmann 2001, 407.

<sup>28</sup> von Mach 1903, 81. Die Vorlage der Abbildung ist eine Fotografie aus *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen*, s. Arndt 1893.

<sup>29</sup> Vgl. Brinkmann 2001, 407; Kopf 2007, 157.



6 Der sog. Kuros von Tenea (München, Glyptothek).  
Zeichnung in den *Monumenti inediti*, 1844



7 Der sog. Kuros von Tenea (München, Glyptothek).  
Fotografie der Statue vom Ende des 19. Jahrhunderts

Statuen in den Fotografien flächig wirken zu lassen, bildete gleichzeitig eine Opposition zu den bekannten Darstellungsweisen der Stichwerke.

Kurz nach deren Verdrängung als zentralem Bildmedium stieß gerade die vermeintlich objektive Wiedergabe antiker Statuen in der Fotografie auf Gegenstimmen. In den 1920er- und 1930er- Jahren entstanden die Aufnahmen des Fotografen Hermann Walter, die er zusammen mit dem Archäologen Ernst Langlotz aufnahm.<sup>30</sup> Walter fotografierte archaische Skulpturen an ihrem Aufstellungsort in der Antike, wie der Akropolis von Athen, um vermeintlich antike Lichtverhältnisse zu simulieren. Der extreme Schattenwurf erzeugte wiederum eine stärkere Räumlichkeit der abgebildeten Objekte. Die individuellen Anforderungen an die Abbildungen verhinderten, dass sich eine verbindliche Darstellungskonvention für antike Statuen für die Fotografie etablierte.<sup>31</sup>

### DAS „SELBSTSEHEN“. OBSOLESZENZ IM REZIPROKEN VERHÄLTNIS VON BILDMEDIUM UND DER GENERIERUNG VON WISSEN

Für die Untersuchung antiker Skulptur, die auch als Autopsie bezeichnet wird, ist die Anschauung der Objekte zentraler Bestandteil der archäologischen Wissenschaft.<sup>32</sup> Ihr Begründer Johann Joachim Winckelmann war 1764 der Überzeugung, dass die Interpretationsfehler, wie die des Bernard de Montfaucon, daraus resultieren würden, dass dieser „mit fremden Augen und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet“<sup>33</sup> hätten. Da die Stichwerke eine subjektive Interpretation des Gesehenen seien, wären diese als Grundlage der Wissenschaft grundsätzlich problematisch. Die eigene Anschauung des Objekts, das „Selbstsehen“<sup>34</sup> durch den Archäologen, bildet nach Winckelmann den Mittelpunkt der Forschung, während die Abbildung durch ein Bildmedium als „Zierde und zum Beweise“<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Langlotz 1979, 4–6 s. bes. Abb. 3. 15–17.

<sup>31</sup> Vgl. die Definition für antike Porträts bei Fittschen 1974, 484–494; zuletzt Rumscheid 2014, 208–209.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Klamm 2007, 115.

<sup>33</sup> Winckelmann 1764, XXII.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu auch Graepler 2013, 115–125.

<sup>35</sup> Winckelmann 1764, XXIII–XXIV.

dessen angeführt werden sollte. Der bereits erwähnte Archäologe Christian Gottlob Heyne war hingegen der Überzeugung, dass ein Studium der antiken Skulptur auch mit Hilfe von Abbildungen möglich sei. In seinen Vorlesungen Ende des 18. Jahrhunderts verwendete er zeitgenössische und ältere Stichwerke und prüfte ihre Qualität für die archäologische Wissenschaft.<sup>36</sup> Dennoch blieben die Stichwerke meist Dokumentationsmedien und illustrierten eher die wissenschaftlichen Erkenntnisse als dass sie selbst Forschungsgegenstände waren.

Im Zuge der Obsoleszenz der Stichwerke lässt sich vermehrt eine Um- bzw. Neubewertung des „Selbstsehens“ feststellen. Bereits Furtwängler sprach sich 1893 dafür aus, dass „die Autopsie [antiker Skulpturen, Anm. d. Verf.] zuweilen auch durch gute Photographieen ersetzt werden“<sup>37</sup> könne. Abbildungen als Gegenstand epistemischer Praxis zu betrachten, gewann mehr und mehr an Akzeptanz innerhalb der archäologischen Wissenschaft. Dass die Fotografien gegebenenfalls als Äquivalent für die eigene Untersuchung der Skulptur nutzbar seien, urteilte auch der Archäologe Alexander Conze.<sup>38</sup> Diese neue Vorstellung des wissenschaftlichen Arbeitens hat zu einer Veränderung des Sehens und Beschreibens von Skulpturen geführt. So hat Wolf-Dieter Heilmeyer geäußert, dass die Beschreibungen antiker Skulptur in den 1950er-Jahren vielmehr Deskription von Fotografien gewesen seien, als dass sie das Objekt selbst charakterisieren würden.<sup>39</sup> Das Foto wurde, viel mehr als es das Stichwerk gewesen war, zum zentralen Gegenstand der Forschung.

Der Archäologe Vinzenz Brinkmann weist den Dokumentationsmedien in der Klassischen Archäologie eine noch deutlich höhere Bedeutung bei der Generierung von Erkenntnissen zu. Er geht von der Annahme aus, dass archäologische Wissenschaft erst dann entstehe, wenn man das Objekt mit Hilfe der Fotografie „in einer möglichst objektivierten Form nach Hause trägt und mit dem anderen vergleicht“.<sup>40</sup> Der direkte Kontakt mit einer antiken Statue sei hingegen „eine sehr subjektive

<sup>36</sup> Vgl. Graepler 2013, 115–132.

<sup>37</sup> Furtwängler 1893, X.

<sup>38</sup> Vgl. Lindner 1999, 12.

<sup>39</sup> Er verdeutlicht diese Annahme an den Aussagen der Archäologen Ernst Buschor, Ernst Langlotz und deren Schülern, s. Heilmeyer 2008, 371–372.

<sup>40</sup> Brinkmann 2001, 415. Als „objektivierter Form“ zählt Brinkmann ebenfalls den Gipsabguss eines antiken Objekts oder auch „genaueste positivistische Beschreibungen“ desselben.



Wahrnehmung“<sup>41</sup>, die durch die Anschauung der Fotografien auf eine objektivere Ebene gehoben werden könne. Hier lässt sich somit eine diametral abweichende Prämisse in der epistemischen Praxis greifen. Das Bildmedium wäre damit nicht Abbildung des zu untersuchenden Objekts, sondern fundamentale Basis wissenschaftlichen Arbeitens, ohne das die Erkenntnis nur eingeschränkt möglich sei. Obwohl dieser Ansatz in den archäologischen Wissenschaften nicht weit verbreitet ist, zeigt er doch eine grundsätzliche Verschiebung in der epistemischen Praxis, im Zuge derer die Fotografie zunehmend als zentraler Bestandteil und als Basis archäologischer Studien wahrgenommen wird.

Die Beispiele verdeutlichen ganz unterschiedliche Facetten bildmedialer Diskurse im Fachbereich der Klassischen Archäologie. Sie zeigen, dass aus der Obsoleszenz eines Bildmediums nicht unausweichlich die Auslöschung von den mit ihnen oder an ihnen entwickelten Fachdiskursen resultiert, sondern dass diese unter neuen Rahmenbedingungen weitergeführt werden können. Wie dreidimensionale Objekte in Stichwerken oder Fotografien abgebildet wurden, ist vielmehr von Forschungsfragen und individuellen Ansichtsweisen abhängig und weniger von der spezifischen Qualität des Bildmediums. Wissenschaftliche Diskurse und Forschungsansätze können flexibel von einem auf das andere Bildmedium übertragen werden. An den hier gezeigten Beispielen hat die Obsoleszenz keinen – wie der Begriff impliziert – negativen Effekt auf die bestehenden Diskurse.

In einigen Fällen jedoch scheinen „Technik“ und „Objekt“ des Bildmediums voneinander unabhängige Formen der Obsoleszenz zu generieren. Stichwerke, wie in den Werken des Comte de Clarac, enthalten spezifische im Bild verankerte Wissensbestände, die in der Forschung weiterhin relevant bleiben. Auf Zeichnungen oder Stichen vermerkte Restaurierungen geben Hinweise, um neuzeitliche Rekonstruktionen vom antiken Bestand zu trennen. Auch die spezifische Organisation der Assemblage, d. h. die Zusammenstellung der Stichwerke in einem geschlossenen Thesaurus, wurde nicht obsolet. Wie am Beispiel des Kölner Forschungsarchivs deutlich wurde, hatte die Strukturierung der antiquarischen Sammlungen Einfluss auf nachfolgende Repositorien. Anders verhält es sich mit der „Technik“ der Stichwerke, die für die Dokumentation von antiker Skulptur nicht mehr eingesetzt wird und durch die Fotografie vollständig obsolet wurde.<sup>42</sup> Dies gilt nicht für die

<sup>41</sup> Ebd., 415.

<sup>42</sup> Vgl. auch Klamm 2007, 115.

generelle Dokumentation in der Archäologie. So werden etwa antike Architektur und Kleinfunde, wie Keramikfragmente und Metallgegenstände, in den archäologischen Wissenschaften weiterhin zeichnerisch aufgenommen.

Fragt man nun nach der Reziprozität von epistemischer Praxis und Bildmedien in der Klassischen Archäologie, so nimmt der Topos der Obsoleszenz eine zentrale Stellung im wissenschaftlichen Diskurs ein. Als ebenso zentral wie die Dynamik, die ein neues Bildmedium für wissenschaftliche Ansätze entfaltet, ist auch die Obsoleszenz des alten zu bezeichnen. Der Einsatz der Fotografie und die neu entstehende Stilforschung in der Archäologie waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts eng miteinander verbunden. Die Argumentation für die „Stilforschung“ in den zeitgenössischen Diskursen bezog sich jedoch nicht allein auf die Innovation des Ansatzes. Sie schloss auch die Wertlosigkeit der bisherigen Ansätze und den mit ihnen verbundenen Bildmedien mit ein. „Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß eine neue Richtung am unduldsamsten gegen die zunächst vorhergegangene ist“<sup>43</sup>, beschrieb Adolf Michaelis bereits 1906 die Argumentation der Verfechter der Stilforschung. Die vehemente Abgrenzung zu den althergebrachten Bildmedien, die nach Furtwängler „so gut wie wertlos“<sup>44</sup> wären, festigte somit auch den neuen Forschungsansatz. Die flächige Darstellungsweise der Skulpturen in den Fotografien bildete auch eine bewusste Opposition zu den räumlich wirkenden Schattenzonen der Stichwerke. Argumentativ verschmelzen hier Forschungsansatz und Bildmedium. Gleichzeitig intensivierte die Abgrenzung gegenüber den als obsolet und subjektiv empfundenen Stichwerken die Vorstellung von der Fotografie als wahrnehmungsnahem Medium.<sup>45</sup> Die Beschäftigung mit dem Begriff der Obsoleszenz von Bildmedien lässt sich somit auch als Reflexion über facheigene Forschungs- und Argumentationspraktiken verstehen.

<sup>43</sup> Michaelis 1906, 261. Zur Stilforschung und Heinrich Brunn, s. Michaelis 1906, 261.

<sup>44</sup> Furtwängler 1893, X.

<sup>45</sup> Sachs-Hombach 2006, 71; Klamm 2007, 119 Anm. 20.

## LITERATURVERZEICHNIS

- ARNDT 1893** Arndt, Paul: Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, nach Auswahl und mit Text. München 1893.
- BORBEIN 1988** Borbein, Adolf: Ernst Curtius, Alexander Conze, Reinhard Kekulé. Probleme und Perspektiven der klassischen Archäologie zwischen Romantik und Positivismus. In: Christ, Karl / Momigliano, Arnaldo (Hrsg.): *L'antichità nell'Ottocento in Italia e Germania = Die Antike im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland*. Bologna 1988, 275–302.
- BOSCHUNG 2005** Boschung, Dietrich: Montfaucon, Spence, Winckelmann: Drei Versuche des 18. Jahrhunderts, die Antike zu ordnen. In: Fischer, Thomas (Hrsg.): *Bilder von der Vergangenheit. Zur Geschichte der archäologischen Fächer*. Wiesbaden 2005, 105–144.
- BOSCHUNG 2014** Boschung, Dietrich: Comte De Clarac. Zur Geschichte der Skulpturenforschung. In: Scheduling/Remmy 2014, 116–124.
- BRINKMANN 2001** Brinkmann, Vinzenz: Die Fotografie in der Archäologie. In: Altekamp, Stefan u. a. (Hrsg.): *Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden*. München 2001, 403–415.
- FITTSCHEN 1974** Fittschen, Klaus: Über das Photographieren römischer Porträts. In: *Archäologischer Anzeiger* 145 (1974), 484–494.
- FLASHAR U. A. 2003** Flashar, Martin u. a. (Hrsg.): *Adolf Furtwängler der Archäologe*. München 2003.
- FURTWÄNGLER 1893** Furtwängler, Adolf: *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*. Leipzig 1893.
- GRAEPLER 2013** Graepler, Daniel: „Die Kupfer sind erbärmlich“ – Die Reproduktion der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert. In: Luchterhandt 2013, 115–132.
- HAHN 2015** Hahn, Hans Peter: Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiografie‘. In: Boschung, Dietrich u. a. (Hrsg.): *Biography of objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn 2015, 11–34.
- HEILMEYER 2008** Heilmeyer, Wolf-Dieter: Der Kuros von Naxos in Berlin. Geschichte, Zustand, Fragen. In: Y. Kourayos / F. Prost (Hrsg.): *La sculpture des Cyclades à l'époque archaïque. Histoire des ateliers, rayonnement des styles. Actes du colloque international organisé par l'Éphorie des Antiquités préhistoriques et classiques des Cyclades et l'École française d'Athènes*. Athen 2008, 367–379.
- HERKLOTZ 1999** Herklotz, Ingo: Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999.
- HOFFMANN 2014** Hoffmann, Stefan: Geschichte des Medienbegriffs. In: J. Schröter (Hrsg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Stuttgart 2014, 13–21.

- KLAMM 2007** Klamm, Stefanie: Bilder im Wandel. Der Berliner Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz und die Konkurrenz von Zeichnung und Fotografie. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 49 (2007), 115–126.
- KLAMM 2016** Klamm, Stefanie: Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert: Fotografie – Zeichnung – Abguss. Berlin 2016.
- KOPF 2007** Kopf, Barbara: Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft. In: I. Reichle u. a. (Hrsg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin 2007, 149–168.
- LANGLOTZ 1979** Langlotz, Ernst: Über das Photographieren griechischer Skulpturen. In: *Jahrbuch des Instituts* 94 (1979), 1–17.
- LINDNER 1999** Lindner, Ruth: Reinhard Kekulé von Stradonitz, Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts. In: *Fotogeschichte* 73 (1999), 3–16.
- LUCHTERHANDT 2013** Luchterhandt, Manfred (Hrsg.): *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit*. Petersberg 2013.
- MELMOTH 2011** Melmoth, Françoise: Dom Bernard de Montfaucon (1655–1741) ou l'Histoire par l'image. In: *L'Archéologue* 112 (2011), 70–72.
- MICHAELIS 1906** Michaelis, Adolf: *Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig 1906.
- MÜNKER/ROESLER 2008**. Münker, Stefan / Roesler, Alexander (Hrsg.): *Was ist ein Medium? Frankfurt am Main 2008*.
- REMMY/FÖRTSCH 2014** Remmy, Michael / Förttsch, Reinhard: ARACHNE. Ein Wissensnetz. In: Scheduling/Remmy 2014, 142–153.
- RUMSCHEID 2014** Rumscheid, Frank: *Medium Fotografie. Zur Dokumentation antiker Skulpturen und Plastik*. In: Scheduling/Remmy 2014, 201–211.
- SACHS-HOMBACH 2006** Sachs-Hombach, Klaus: *Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen*. In: Hoffmann, Torsten / Rippl, Gabriele (Hrsg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen 2006*, 65–78.
- SCHEDING/REMMY 2014** Scheduling, Paul / Remmy, Michael (Hrsg.): *Antike Plastik 5.0:// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln*. Berlin 2014.
- SCHNEIDER 2014** Schneider, Rolf Michael: Der Hercules Farnese. In: Giuliani, Luca (Hrsg.): *Meisterwerke der antiken Kunst*. München 2005, 136–157.
- STEMMER 1995** Stemmer, Klaus (Hrsg.): *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur, Ausstellung 29.11.1994–4.6.1995 in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Seminars für Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin*. Berlin 1995.
- THOMASSIN 1585–1622** Thomassin, Philippe: *Antiq[va]r[vm] statvar[vm] Vrbis Romae liber primvs Philippus Thomassin sculpsit, excuditq[ue] Romae*. Rom 1585–1622.
- VON MACH 1903** von Mach, Edmund: *Greek sculpture, its spirit and principles*. Diss. Boston 1903.

**WINCKELMANN 1764** Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil, 1. Auflage, Dresden 1764.

**ZÜCHNER 1959** Züchner, Wolfgang: Über die Abbildung. Winkelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin 1959.

## ABBILDUNGSNACHWEISE

---

- 1 Institut für Klassische Archäologie München, Museum für Abgüsse.
- 2 Comte de Clarac, Kat.-Nr. 789, 1978.
- 3 Forschungsarchiv für antike Plastik. Ohne Inv.-Nr.
- 4 nach <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/182525>.
- 5 Foto Autor.
- 6 nach <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/655078>.
- 7 nach <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/1120260>.