

# Eine Farbe kommt selten allein. Neuerscheinungen zur Reproduktion von Kunst

Joseph Imorde und  
Andreas Zeising (Hg.)  
**In Farbe. Reproduktion von Kunst  
im 19. und 20. Jahrhundert.  
Praktiken und Funktionen.**  
Ilmtal-Weinstraße,  
VDG 2022. 225 S., Ill.  
ISBN 978-3-89739-968-6. € 26,00

Monika Wagner  
**Kunstgeschichte in Schwarz-  
Weiß. Reproduktionstechnik  
und Methode.** Göttingen,  
Wallstein Verlag 2022. 215 S., Ill.  
ISBN 978-3-8353-5308-4. € 28,00

Sabine Pénot und  
Hanna Schneck (Hg.)  
**Farbe in Schwarz-Weiß. Josef Löwys  
photographische Drehscheibe  
1888–1891.** Kat. zur  
Ausstellung im Kunsthistorischen  
Museum Wien, 28.10.2022–1.5.2023.  
Wien, KHM 2022. 103 S., Ill.  
ISBN 978-3-99020-230-2. € 14,95

---

**D**ie Anfang des Jahres 2023 von Papst Franziskus im weißen modischen Daunenmantel kursierenden ‚Fotografien‘ sind nur ein aktuelles Beispiel für die teils nervös geführten Diskussionen um Bilder, die mit Hilfe von künstlicher Intelligenz und Deep-Learning-Generatoren konstruiert wurden. Die medial präsenten Kontroversen um KI-Bilder kreisen dabei um zentrale Fragen zur faktischen und technischen Authentizität von fotogen anmu-

tenden Bildern. Besorgt um den Wahrheitsgehalt, mit dem die Welt abgebildet wird, werden auch jene Argumente und Bedenken erneut ins Feld geführt, mit denen sich die Fotografie schon immer konfrontiert sah. Es ist wenig überraschend, aber: Das ‚unschuldige‘ Bild hat es nie gegeben, auch die Fotografie war nie ein Spiegel der Realität. Der *Bildeingriff* ist dem Medium inhärent. Was heute den Diskurs über KI bestimmt, waren früher – selbstredend unter anderen Vorzeichen – andere Manipulationen wie händische Retuschen oder Kolorierungen.

Mit dem Aufkommen von stetig verbesserten Reproduktionstechniken ab Mitte der 1850er Jahre nimmt insbesondere der *disegno-colore*-Topos in der Diskussion um die Abbildbarkeit von Kunst neue Fahrt auf. Die Kontroversen über die jeweiligen Vorzüge von Entwurf oder Zeichnung und Farbe wurden bereits seit dem 16. Jahrhundert in Italien geführt. Dabei ging es im Wesentlichen um die Frage, ob den Wert eines Gemäldes die Idee des Künstlers bestimmt (damit ist der Fokus auf die Zeichnung und Form gerichtet) oder die naturgetreue Nachahmung der Natur, die durch die Farbe und den Malprozess selbst erreicht werde. Der Farbe – in Präsenz oder Absenz – kam in der Diskussion um das drucktechnisch bzw. fotomechanisch hergestellte Bild (und nicht nur dort) als Material, Bedeutungsträger und Herausforderung eine spannungsreiche Rolle zu. Welche Gründe stecken dahinter? Wie hat sich der Diskurs im Laufe der Jahrzehnte entwickelt? Worin liegt die Aktualität der Debatte und welche Chancen birgt sie für die Forschung? Gleich drei Publikationen (Sammelband, Monographie und Ausstellungskatalog) sind 2022 erschienen, die sich mit dem Themenkomplex ‚Schwarz-Weiß vs. Farbe‘ intensiv auseinandersetzen, zwar mit einigen Überschneidungen, gleichwohl aber mit unterschiedlichen Herangehensweisen und Schwerpunkten.

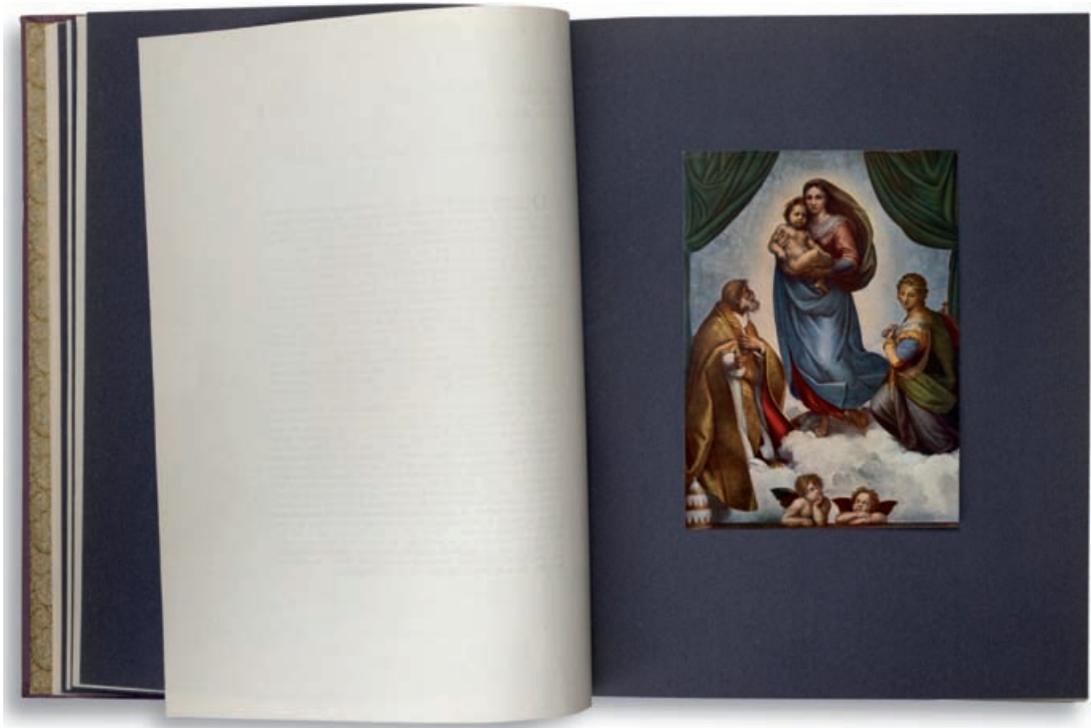


Abb. 1 Seite aus dem „Album der Dresdner Galerie. Fünfzig Farbendrucke“, Leipzig: E.A. Seemann Verlag 1904 (Imorde/Zeising, S. 17, Abb. 7)

### GEGEN DAS STIGMA DES TRIVIALEN

Mit dem Band *In Farbe* haben Joseph Imorde und Andreas Zeising die Ergebnisse einer Tagung in Siegen im September 2020 vorgelegt, für deren Organisation auch Monika Wagner und Barbara Welzel mitverantwortlich zeichneten. In elf Beiträgen von Expert:innen, die sich in aktuellen Forschungsprojekten und teilweise seit Jahrzehnten mit Fragen zur Farbe und ihrer Funktion im ‚Multiversum‘ der Reproduktion auseinandersetzen, wurde eine veritable Anthologie zu diesem Thema zusammengestellt, die in dieser Komplexität bislang fehlte. Neben den Herausgebern selbst kommen hier Monika Wagner, Alexandra Axtmann, Helmut Hess, Franziska Scheuer, Mirja Beck, Andreas Degner, Stephanie Marchal, Friederike Kitschen und Alexander Auf der Heyde zu Wort (leider fehlen die im Tagungsprogramm angekündigten Beiträge von Dorothea Peters und Ann-Sophie Lehmann).

Die Einleitung eröffnet das polychrome Panorama, in dem die Funktionen und Praktiken der Kunstreproduktion sowohl in ihrem wissenschaftlichen als auch in ihrem populären Einsatz konzipiert nachgezeichnet sind **Abb. 1**. Dabei werden die bekannten historischen Positionen rund um die

bisherigen Protagonisten der Farb-Debatte in der Kunstgeschichte wie Adolf Behne, Max Friedländer oder Heinrich Wölfflin gewissermaßen mit den drucktechnischen und publizistischen Neuerungen des florierenden Verlagswesens um 1900 (hier vor allem E.A. Seemann und Maison Adolphe Braun) gegen den Strich gelesen. Die Geschichte der Reproduktion in Farbe bleibt dabei eine von Widersprüchen geprägte, bei der zeit- und länderspezifisch unterschiedliche ästhetische, ethische und ökonomische Ansprüche formuliert werden. Der Band zeigt auf, dass die Frage der Farbe jedoch in einem viel stärkeren Maße in sozial-, kultur- und gesellschaftspolitische Zusammenhänge einzubinden ist. Die ‚Buntheit‘ war vielfach mit Vorurteilen belegt und drohte aus Sicht der akademischen Kunstgeschichte in die Trivialität des Populären (z. B. Wandschmuck, Bildungsauftrag) und Kommerziellen (z. B. religiöse Bilder, Tourismus) abzurutschen. Abgesehen von klassizistischen Werturteilen war dabei in den Diskussionen eigentlich immer eine Verteidigung des Originals zentral, dem eine wie auch immer geartete Nachbildung naturgemäß gar nicht entsprechen konnte.

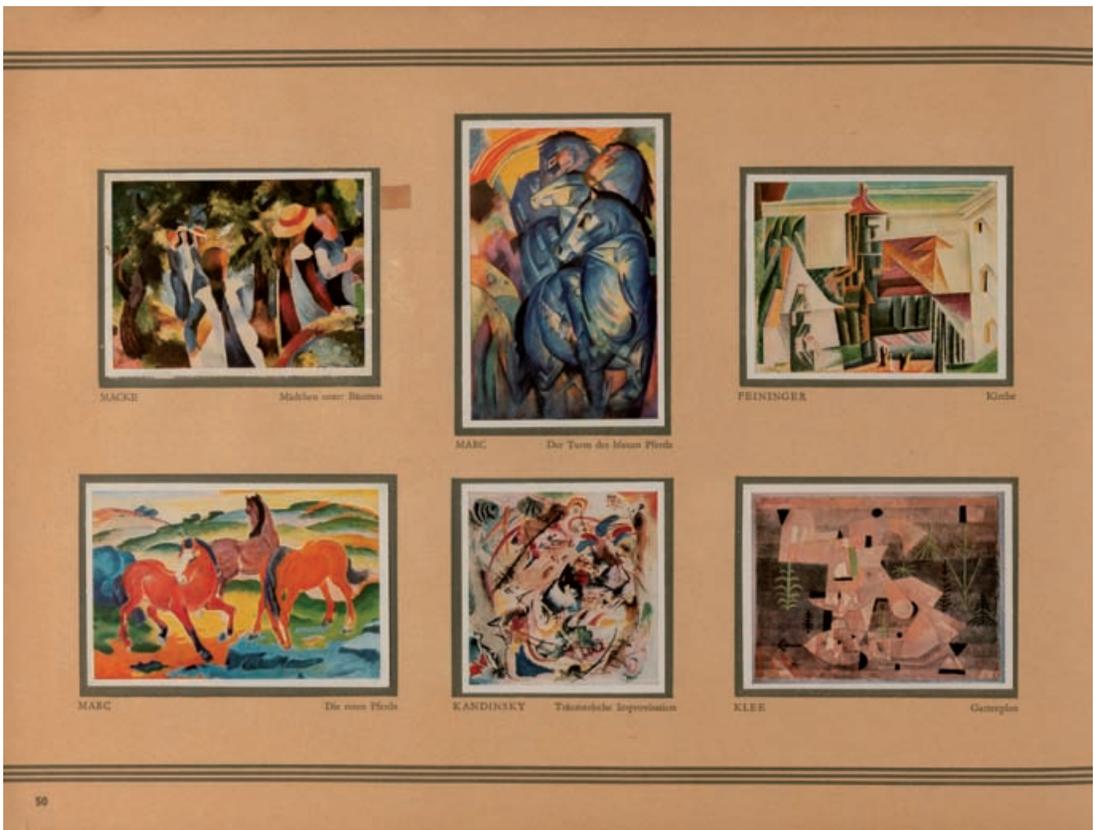


Abb. 2 Cigaretten-Bilderdienst, Seite aus dem Sammelalbum „Moderne Kunst vom Impressionismus bis zur Gegenwart“, Hamburg 1933 (Wagner, S. 148, Abb. 60)

Was vermag eine Reproduktion überhaupt zu leisten, was ist ihre Bestimmung? Zwischen „fehlender Abbildungstreue“ (15), „fidélité indiscutable“ (63), und „Authentizität statt Echtheit“ (137) lagen Hoffnung und Enttäuschung jedenfalls dicht beieinander – jedoch stets eingebunden in Methodenfragen, die sich bis zum Kino der 1960er Jahre und aktuellen Debatten um die Bilderfluten in fachwissenschaftlichen Bilddatenbanken verfolgen lassen. Als Leserin wünscht man sich eine Fortsetzung, in der manchen noch offenen Fragen weiter nachgegangen würde, etwa: Um welche weiblichen Positionen ließe sich, neben der zitierten Erica Tietze-Conrat, der männlich dominierte Diskurs ergänzen? Welche ideologischen Strategien werden mit der Reproduktion von Kunst in Farbe oder Schwarz-Weiß in der Zeit des NS oder der DDR verfolgt? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten gibt es im Hinblick auf eine globale Kunstgeschichte und wie verhält sich der Komplex der Kunstreproduktion zu Aspekten des *nation building*? Die Beiträge des Bandes sind erfreu-

lich quellengesättigt, vor allem im Hinblick auf frühe fotohistorische und drucktechnische Primärquellen, was ihn über den Erkenntnisgrad der Texte hinaus als Nachschlagewerk lohnend macht. Denn die Objekte stehen hier tatsächlich im Fokus, so dass der Vorhang vor ihrer technischen Herstellung und den damit verbundenen Netzwerken ein gutes Stück weit gelüftet wird.

### KEINE PAUSCHALE VERURTEILUNG DER FARBE

Monika Wagners Monographie ist das Ergebnis ihrer langjährigen Erforschung der Zusammenhänge von Reproduktionstechniken und kunsthistorischen Methoden. Auf rund 160 Textseiten gebündelt bringt sie all das auf den Punkt, was sie zuvor schon in Teilen, wie im hier vorgestellten Tagungsband, oder in der von ihr selbst und Helmut Lethen 2015 herausgegebenen, wegweisenden Publikation *Schwarz-Weiß als Evidenz*, anklingen ließ. In einer prägnanten Einleitung, die aber nicht als solche bezeichnet werden will, und fünf darauf

aufbauenden Kapiteln widmet sich Wagner dem Forschungskomplex in tiefgreifenden Analysen. Ausgehend von André Malraux' *Musée imaginaire* und Roland Barthes' vielzitiertes Bemerkung über die Farbe als „unechte Zutat“ (12) in der Fotografie, zeigt sich am Beispiel eines Ausstellungsdisplays im Berliner Bode-Museum das Bedeutungspotenzial, das sich mit Präsenz und Absenz von Farbe ausloten lässt. Das Museum stellte 2015 in einer Schau seine Kriegsverluste aus und zwar als Reproduktionen in Schwarz-Weiß. Diese „fotografische Mortifikation“ (12) nimmt Wagner als Einstiegsbeispiel für die sozial- und materialkritischen Dimensionen ihres Untersuchungsgegenstandes, die – in vielfachen Varianten – die einzelnen Kapitel durchziehen.

Jedem Abschnitt sind exemplarisch Publikationen zugeordnet, deren Auswahl die Autorin mit der Relevanz für die Methodentwicklung begründet. Dabei liegt jeweils

das Augenmerk darauf, „wie über Farbe geschrieben, wie Farbe vermittelt wurde und welche Rolle die farbige bzw. schwarz-weiße Aufnahme und Reproduktionen für die Entwicklung und Kommunikation wissenschaftlicher Methoden spielten“ (15). So geht es von Gottfried Semper zu Alois Riegl, von Heinrich Wölfflin zu Erwin Panofsky



**Abb. 3 Sardonixfibel, Chromolithografie, aus: Alois Riegl, Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901 (Wagner, S. 70, Abb. 31)**



Abb. 4 Josef Löwy, Reproduktion von Jan van den Hoecke (überarb. v. Peter Paul Rubens), Kardinalinfant Ferdinand (um 1634/35), 22.8.1889. Glasplatten-negativ (digital invertiert), 29 x 23 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Negativplatten-Nr. 1374 II 1177 (Pénot/Schneck, S. 5)

und Aby Warburg, von Julius Meier-Graefe hin zu Carl Einstein und schließlich zu Svetlana Alpers. Die Perspektive auf die Forschungen von Alpers als einziger Frau in der Riege der ‚Methoden-Granden‘ ist auch insofern schätzenswert, als damit ein Bogen von den klassischen Diskursen bis in die 1990er Jahre geschlagen wird (151ff.). Dadurch erfahren nicht nur die etablierten *personaggi* ein ‚Update‘, sondern es wird damit auch ein Endpunkt des Analoges markiert, bevor das digitale Zeitalter beginnt.

Wie bereits angesprochen, werden dabei auch Demokratisierungstendenzen durch die Teilhabe am „Bildungsgut Kunst“ (21) sowie weitere soziale und genderspezifische Belange in der ästhetischen Debatte um die Farbe berücksichtigt **Abb. 2**. Als besonders prägnantes Beispiel sei hier auf die Ausführungen zur *longue durée* der Vorbehalte gegen-

und waren somit auch eng mit Fragen der Inszenierung und Repräsentation des Dargestellten verbunden.

**W**agner weist immer wieder in teils frühere Forschungen revidierenden Quellenanalysen darauf hin, dass es eine pauschale Verurteilung der Farbe in der akademischen Kunstgeschichte nicht gegeben hat. Vielmehr sind es genau jene Widersprüchlichkeiten, die die Debatte bis heute so lebendig halten. Hierzu ist sicherlich auch der sogenannte Faksimile-Streit zu zählen (34f.; 96–98): Erst waren die Reproduktionen von ihrer technischen Qualität her zu mangelhaft, um in der Fachwissenschaft anerkannt zu werden; als die Qualität, vor allem der Farbdrucke, verbessert war, wurden sie abgelehnt, da die Gefahr einer

Abb. 5 Reproduktion von Alesso Baldovinetti, *Maria mit Kind und Heiligen* (1454), 1912. Negativfilm mit zahlreichen Grafit-Retuschen auf der beschichteten Seite, ca. 30 × 22 cm [Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek / Archiv, Bildarchiv Bruckmann, ZI-BAB-Florenz-Negativ-60]



Verwechslung mit dem Original bestünde. Vorbehalte gegenüber einer farbigen Reproduktion betrafen dabei vor allem Gemälde; dem Kunsthandwerk **Abb. 3** und insbesondere Werken aus außereuropäischen Kontexten bzw. autorlosen Objekten wurden weniger Bedenken entgegengebracht (73f.). Ihren Abhandlungen hat Wagner einen ausführlichen Forschungsapparat angehängt, der auf bereits getane Arbeit verweist. Zu Beginn des Buches werden auch die Errungenschaften der Fotoforschung betont (12) und es wird auf wichtige Publikationen, etwa von Costanza Caraffa, Angela Matyssek oder Peter Geimer verwiesen. Als Leserin vermisst man dann aber bisweilen eine tiefere Auseinandersetzung mit zentralen Positionen der Fotoforschung und zum Band passenden Themen, wie z. B. Katharina Sykoras *Die Tode der Fotografie* (2 Bde., München 2009–2015), die in extenso die Aspekte von Vivifikation und Mortifikation im Medium behandelt.

### NACHHALTIGE FOTOFORSCHUNG

Es kann für die weitere Forschung zur Kunstreproduktion nur folgerichtig sein, die beiden Felder von kunsthistorischer und fothistorischer bzw. -theoretischer Forschung in einem noch stärkeren Maße miteinander zu verbinden und gegenseitig

fruchtbar zu machen. Die Forschungen auf dem Gebiet von Farbe und Fotografie haben in den letzten Jahren enormen Aufschwung erfahren. Zu nennen wären hier: Caroline Fuchs, *Das Autochrom in Großbritannien. Revolution der Farbfotografie*, Berlin 2017; Tanya Sheehan, *Study in Black and White. Photography, Race, Humor*, University Park 2018; Trond Erik Bjorli/Kjetil Jakobsen (Hg.), *Cosmopolitics of the camera. Albert Kahn's Archives of the Planet*, Bristol/Chicago 2020; Barbara Flückiger/Eva Hielscher/Nadine Wietlisbach (Hg.), *Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film*. Ausst.kat. Zürich 2020; Bettina Gockel (Hg.), *The Colors of Photography*, Berlin 2020; Peter Geimer, *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*, München 2022; Hanin Hannouch (Hg.), *Three-colour photography around 1900: technologies, expeditions, empires* (*PhotoResearcher* 37, 2022) und *Gabriel Lippmann's colour photography: science, media, museums*, Amsterdam 2022; Jens Jäger (Hg.), *Black Box Colour. Kommerzielle Farbfotografie vor 1914* (*Fotogeschichte* 163, 2022).



**Abb. 7 Pigmentdrucke in Schwarz-Weiß und Farbe von Franz Xaver Winterhalter, Porträt der Kaiserin Elisabeth von Österreich (1865) im Shop des Kunsthistorischen Museums Wien, April 2023 (Foto: Autorin)**



Das Phänomen Farbe lässt sich nur gattungübergreifend behandeln und ermöglicht so die notwendige Auseinandersetzung auch mit dem postkolonialen Gehalt von Fotografien bzw. den damit verbundenen Farbstrategien und Farbideologien (vgl. Hana Gründler/Franziska Lampe/Katharine Stahlbuhk [Hg.], *Phänomen ‚Farbe‘. Ästhetik – Epistemologie – Politik [kritische berichte 1, 2022]*). In den Blick zu nehmen sind auch die ökologischen und ökonomischen Aspekte der Fotografie. Hier sei nur der enorme Materialverbrauch erwähnt, der bei der Herstellung von Fotomaterialien bzw. -technik benötigt wurde (und wird), etwa Gelatine, Eiweiß, Silber oder seltene Erden, wie Europium, das u. a. für die Farbbrillanz heutiger digitaler Displays eingesetzt wird, mit dem der Raubbau an der Natur und Probleme der Massentierhaltung einhergehen. Esther Ruelfs, Boaz Levin und Tulga Beyerle stellen sich dem Thema der Verantwortung der Fotoindustrie mit der Wanderausstellung *Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion* (2022–2023 mit Stationen am MKG Hamburg, Kunst Haus Wien und Gewerbemuseum Winterthur), zu der ebenfalls ein ausführlicher Katalog erschienen ist.

### REPRODUKTIONSMONOPOLE

Abschließend soll der Ausstellungskatalog *Farbe in Schwarz-Weiß. Josef Löwys photographische Drehscheibe 1888–1891* zur Schau im Wiener KHM vorgestellt werden. Das Kuratorinnenteam hat die

hauseigenen Bestände zu den historischen Fotokampagnen des österreichischen k.u.k. Hoffotografen Josef Löwy und seiner Reproduktionsanstalt aufgearbeitet und in einer detailreichen Ausstellung inszeniert **Abb. 4**. Dabei wird der internationale Wettstreit gegen Ende des 19. Jahrhunderts, bei dem es darum ging, welche Verlagsanstalt zu welchem Zeitpunkt welche Gemälde mit welcher Technik in der kaiserlichen Sammlung reproduzieren durfte, anhand der Geschichte des Fotografen rekonstruiert. Das Museum ließ den von Löwy entworfenen und seinerzeit im Garten des Belvedere auf einer Drehscheibe installierten Pavillon, mit dessen Hilfe dort im Freien und bei Sonnenlicht die Gemälde reproduziert wurden, in einem hölzernen Modell nachbauen.

Im Katalog wird das Konvolut vor allem vor dem Hintergrund der Geschichte der fotografischen Reproduktion vorgestellt – unter besonderer Berücksichtigung der Forschungen von Dorothea Peters – und im Beitrag von Sabine Pénot in einer präzisen Auswertung des Löwy-Nachlasses und fothistorischer Quellen gleichsam kartografiert. Hanna Schneck arbeitet in ihrem Text die foto-technischen und -chemischen Versuche von Löwy und dem wohl berühmtesten österreichischen Fotochemiker und -chronisten, Josef Maria Eder, auf.

Der Wunsch nach „echter Farbigkeit“ (47) kulminierte vorläufig in Eders orthochromatischen Verfahren, mit denen die Farben des fotografierten Objektes in entsprechend differenzierten Grautönen wiedergegeben werden konnten. Löwy kooperierte mit Eder und wandte das Verfahren auch in seiner Arbeit an, weshalb die Übersetzung vom Gemälde in die ‚schwarz-weißen‘ Reproduktionen sehr detailliert gelang. Die Anerkennung solcher Reproduktionen in der akademischen Kunstgeschichte lief auch hier über den Anschein von Authentizität, die im monochromen ‚Distinktionsmantel‘ daherkam. Als Steigerung des ‚wahrhaften‘ Abbildes wurde Löwy sogar verpflichtet, bei der Herstellung gänzlich auf Retuschen zu verzichten, woran sich der Fotograf auch hielt. Der Verzicht auf jeglichen Eingriff hatte dann aber bisweilen den Effekt, dass etwa Fehler im Negativ, wie kleine Kratzer, nicht behoben wurden, sondern sich in die Reproduktion des Gemäldes eingeschrieben haben.

Ein ‚authentisches‘ Bild wiederzugeben war eine Praxis, der sich zumindest zeitweise auch der Münchner Bruckmann Verlag verschrieben hatte. Er bewarb etwa seine sogenannten *Medici-Drucke* im Verkaufskatalog von 1911 wie folgt: die „farbigen Reproduktionen von Gemälden alter Meister sind originalgetreue, photomechanische Wiedergaben von höchster technischer Vollendung [...]. Nicht nur die Farben, auch die Patina der Zeit, ja selbst Risse und Beschädigungen einzelner Bilder sind getreu wiedergegeben“. Dass das Versprechen dabei nicht immer den Tatsachen entsprach, lässt sich im Bildarchiv Bruckmann am ZI München anhand der überlieferten Foto-Objekte nachweisen **Abb. 5** und **Abb. 6**. Mit der Aufarbeitung und Kontextualisierung der Reproduktionsfotografie, der sich alle drei Publikationen widmen, gelingt es, hinter die Kulissen der Bild- und Popularisierungsstrategien zum Zeitpunkt der Institutionalisierung des Faches Kunstgeschichte zu schauen. Indem sichtbar wird, wie viele Prozesse, wie viele Arbeitsschritte und individuelle Entscheidungen damit einhergehen, kann die Reproduktionsfotografie Vorurteilen entgegenzutreten, sie sei ein rein ‚mechanistisch‘ und ‚seelenlos‘ hergestelltes Abbild.

Das Wiener Ausstellungsprojekt ergänzt den Sammelband von Joseph Imorde und Andreas Zeising sowie die Analysen von Monika Wagner in Form eines Praxistests, der bislang unerforschtes Archivmaterial des Kunsthistorischen Museums heranzieht. Auch im Hinblick auf die Nachhaltigkeitsstrategien von Museen ist dieser Fall wegweisend. Die Konzentration auf die eigenen Bestände, u. a. um weniger Leihverkehr zu verursachen, aber auch, um dem Hierarchiegefälle der Aufmerksamkeit entgegen zu wirken, birgt ein enormes Potenzial, den Fokus auf Objekte und Themen zu richten, die bislang weder für die Kunstgeschichte noch für die Geschichte des eigenen Hauses von Belang waren. Die Geschichte der Fotografie und die damit verbundenen Möglichkeiten der Reproduktion von Kunst haben keine stringente Erfolgsgeschichte, die einem linearen System folgt. Betrachtet man die (foto-)technischen und methodologischen Entwicklungen als sich bedingende Elemente einer interdisziplinären Geschichte, ergeben sich überraschende und erhellende Einblicke. Das Rüstzeug und Anstöße für weiterführende Forschungen sind mit diesen neuen Publikationen allemal gegeben. Denn es scheint eine ungebrochene Nachfrage nach monochromen Kunstreproduktionen zu geben. Jedenfalls liegt diese Vermutung nahe, denn aktuell sind im Shop des KHM etwa Reproduktionen nach Franz Xaver Winterhalters Porträt von Kaiserin Elisabeth sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß käuflich zu erwerben **Abb. 7**. Und zwar als UV-resistente Pigmentdrucke, die im Passepartout und geeignet als Wandschmuck „bright colors for many years“ versprechen.

---

FRANZISKA LAMPE, M.A.  
Bildarchiv Bruckmann,  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München  
f.lampe@zikg.eu